

Kjell Jørgen R. Holbye

DØDELIG IDYLL

Vold, myte og sivilisasjon i Knut Hamsun:
Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer



Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
HF-fakultetet, Universitetet i Oslo
Våren 2007

Veiledet av Ragnhild Evang Reinton

Hans mest idylliske bøker – som Victoria – har vakt begeistring og fortrøstning hos alle dem som fra Bjørnsons tid var vant til at finde digterverkets avgjørende berettigelse i det såkaldte positive livssyn; hans popularitet steg på litteraturens børs med mangfoldige procent. Men så sank den igjen, han skrev kynisk og dystert og fremfor alt var han så underfundig og dobbeltbundet at man aldrig visste riktig hva han mente og hvor man hadde ham.

Ja, hvor har man ham egentlig når det ikke gjelder den stilistiske mester, fabulatoren, poeten, men det som med et høitidelig ord kalles filosofen? Findes der en dypere sammenheng i hans livssyn, i hans fremstilling og opfatning av det brogede menneskemylder, som lever i hans diktning. Eller er det en uløselig og uforsonlig motsætning mellom det idealistiske og det makabre hos ham?

RONALD FANGEN

SYNOPSIS

Knut Hamsuns *Pan* har vært lest som et nyromantisk verk, men er i de senere årene grad i økende grad blitt behandlet som uttrykk for tidlig modernisme. Det er en ambivalent roman, der forholdet mellom natur og kultur, myte og sivilisasjon blir tematisert, men uten at det kan gis endegyldige svar på hvilken norm verket innestår for. Denne hovedoppgaven er et forsøk på å kaste lys over dette, og lesningen plasserer *Pan* som et mer progressivt-modernistisk verk enn det som har vært vanlig.

Innledningsvis plasserer jeg romanen idéhistorisk i et modernitetskritisk landskap, med byen og den moderne verden som bakteppe. Avhandlingens første del er en tematisk analyse, der jeg leser modernitetskritikken i *Pan* i lys av Theodor W. Adornos og Max Horkheimers *Opplysningens dialektikk*. Jeg analyserer framstillingen av naturen og forholdet mellom sivilisasjon og myte slik det framstilles i verket. Min hypotese er at hendelsesforløpet i *Pan* kan tolkes som en overgang fra et mytisk til et moderne rasjonalitetsparadigme, og at denne utviklingen kan belyses av Adorno og Horkheimers analyse av forholdet mellom myte og opplysning i *Opplysningens dialektikk*. Begrepet om offerets inversjon og subjektets indre og ytre voldsutøvelse i moderniteten er sentrale temaer, og jeg viser hvordan det mytiske og sivilisatoriske er dialektisk forbundet også i Hamsuns roman.

Pan er en formmessig innovativ roman, og den narrative teknikken er sentral for tolkningen. Behandlingen av tidsnivåer, synsvinkel og stilistiske virkemidler bidrar alle til å skape bokens særegne atmosfære. Med utgangspunkt i *Estetisk teori* viser jeg hvordan narrativet figurerer en dialektikk mellom subjektivt nærvær og fravær, og at romanens fragmentariske karakter og drømmeaktige dunkelhet rommer muligheter for meningsdannelse i en modernitet som har beskadiget subjektet.

En bestemmelse av verknormen i *Pan* er problematisk. Avslutningsvis drøfter jeg denne problemstillingen for å avklare hvorvidt *Pan* kan sies å være uttrykk for en progressiv holdning til modernitet og modernisering, eller om romanen er den hyllest til det naturnære livet den ofte er blitt utlagt som.

TAKK

Jeg vil gjerne få takke min veileder, Ragnhild E. Reinton, for ved siden av veiledningsarbeidet å ha stilt seg entusiastisk bak prosjektet og gjennom sin inspirerende og innsiktsfulle forelesninger stimulert interessen for Frankfurterskolen og Adorno.

Takk også til mine gode venner Jan Bjøndal, Rune Schjølberg og Espen Grønlie for aldri sviktende tiltro og mange opplysende samtaler.

Arbeidet med denne hovedoppgaven har vært mer langvarig enn godt er. Forhåpentligvis kan resultatet forsvare tiden som er brukt. Uansett er det Elna Kristin, Rebecca og Hans William som fortjener størst takk av alle.

Fredrikstad, den 20. juli 2007

Kjell Jørgen Holbye

INNHold

INNLEDNING	7
PAN. AF LØJTNANT THOMAS GLAHNS PAPIRER (1894)	10
HANDLINGEN	11
MODERNITETEN: MENNESKE, BY, NATUR	14
STORBYEN	15
FLUKTEN TIL NATUREN	16
PAN-RESEPSJONEN. FRA NYROMANTIKK TIL MODERNISME	18
HAMSUN, NAZISME, PAN	20
THEODOR W. ADORNO OG KNUT HAMSUN	22
OPPLYSNINGENS DIALEKTIKK	24
MYTE OG OPPLYSNING	26
DEN TOTALITÆRE OPPLYSNING OG IDENTITETSTVANG	27
MYTENS RASJONALITET	28
OPPLYSNINGENS SOSIALE KONSEKVENSER	29
NORDLANDSSOMMERENS EVIGE DAG	32
INDSIGTENS LYKKE	37
NATURFRYKTEN	39
JGEREN	41
PAN SOM RESIVILISERING	44
SIVILISASJON SOM MYTE: JGERROLLEN I DET SOSIALE ROMMET	44
JEG TROR, AT JEG KAN LÆSE LIDT I DE MENNESKENES SJÆLE, DER OMGIVER MIG ...	46
DET VAR DEN DAG, DA MIN SOMMER KOM	47
MAKT OG MOTMAKT	49
MENNESKENES KANKAN!	51
BALLET	53
SKUDDET I FOTEN	56
SUBJEKTETS MAKTUTØVELSE. OFFERETS INVERSJON	56
DET TERAPEUTISKE BLIKKET	58
I NØD FOR KØD	59

DØSDANSEN **61**

HØST	64
AVSKJED MED BARONEN	65
... SPRENGER VI BERGET I LUFTA MED KRUTT!	68
HØHO, HVOR JEG BLEV ILDE TILRÆDT ...	70

GLAHNS DØD. ET PAPIR FRA 1861 **72**

BEKJENNELSEN	75
DEN HEROISKE GLAHN	76

KUNSTVERKET TALER I FORMEN **77**

ESTETISK TEORI	77
PÅ SPORET AV DET TAPTE: DET IKKE-IDENTISKE	78
SYNSVINKEL OG SUBJEKTIVITET	81
FORHOLDET MELLOM JEG-INSTANSENE	86

AVSLUTTENDE BEMERKNINGER **89**

LITTERATUR **92**

INNLEDNING

Høsten 2001 fulgte jeg et hovedfagsseminar ved Universitetet i Oslo. Temaet var Adornos *Estetisk Teori*. Tidligere var jeg blitt kjent med den tyske tenkeren via essaysamlingen *Opplysningens dialektikk*, og var fascinert både av tankekraften, den tette, nærmest ugjennomtrengelige stilen, og ikke minst en kompromissløs vilje til kritisk tenkning. Samtidig er det som Adornos tekster og idéer setter forholdet mellom progressiv og reaksjonær modernisme på spissen. For eksempel er de filosofiske parallellene mellom Heidegger og Adorno slående, samtidig som de to tar vidt forskjellige politiske valg og standpunkter. Adornos voldsomme, og til tider lett spissfindige modernitetskritikk, er sannelig ikke lett å komme løs fra – uten å ty til de samme midler som opprettholder dominansen og skaper grunnlaget for kritikken. Slik jeg leser Adorno, er det her estetikken finner sin rolle. I kunstverket etableres et sted der epistemologisk og etisk erkjennelse kan finne sted – uten at kunstverket dermed er avsondret eller helliggjort. Med insisteringen på kunstens meningsinnhold, og i siste instans rasjonalitetens forrang som basis for tenkning og kultur, søker Adorno å fri seg fra irrasjonalismens destruktive innflytelse.

Det samme konfliktstoffet finnes i Hamsunresepsjonen. Det sivilisasjonskritiske momentet i hans tekster er tydelig nok. Hans senere politiske valg dreier resepsjonen i reaksjonær retning. Problemet oppstår når man leser de tidlige romanene. I hvilken grad reflekterer de den eldre Hamsuns holdninger? Det finnes belegg for at den unge Hamsun var progressiv, radikal venstremann. Lar dette seg lese ut av romanene?

Da jeg skulle bestemme tema for hovedfagsavhandlingen, slo det meg at det fantes berøringspunkter mellom *Pan* og Adornos tenkning. Begge forfattere beveger seg i det modernitetskritiske feltet der natur møter kultur, der mennesket og dets omgivelser ikke står i et harmonisk forhold til hverandre. Begge behandler dette ut fra en underliggende premiss om at mennesket er beskadiget, fremmedgjort – hjemløst i den moderne verden. Kunne det tenkes at Adornos filosofi, stikk i strid med den åpenbare politiske motsetningen mellom Adornos antifascisme og den eldre Hamsuns sympati for Hitler og nazityskland, kunne tilføre noe vesentlig i en analyse av *Pan*? Og det til tross for at forfatterskapet er blitt behandlet av Adornos venn og kollega Leo Löwenthal, som ganske tidlig (1937) fant klare uttrykk for fascistisk tankegods i det? Jeg mener at svaret er ja, og det har resultert i denne avhandlingen.

Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer er et ambivalent verk. Den høystemte hyllesten til et primitivt liv i nærkontakt med naturen, kan også leses som et gravskrift over naturdrømmen. Hvilken versjon er det verket innestår for? Løser også denne bokens tematikk seg opp i det ”Luft, vind, ingenting” som Atle Kittang har benyttet som motto for Hamsuns romaner? Etter min mening er det en kilde til feillesning av *Pan* å legge til grunn at verket stiller seg solidarisk bak sin helt og hans prosjekt. Dersom det ikke er tilfelle, åpner det seg for interessante perspektiver. Det er noen av disse jeg skal forfølge nedenfor.¹

Den tematiske analysen baserer seg i stor utstrekning på ”Begrebet Opplysning” (”Begriff der Aufklärung”), åpningsessayet i *Opplysningens dialektikk* (*Dialektik der Aufklärung*) i tillegg til ”Odysseus eller Myte og opplysning” (”Odysseus oder Mythos und Aufklärung”) fra samme verk. Lesningen av Adorno støtter seg i tillegg til primærtekstene til Espen Hammers og Simon Jarvis’ behandlinger av Adornos filosofi i *Adorno* (Hammer 2002) og *Adorno. A critical introduction* (Jarvis 1998). Blant de tolkninger av *Pan* som jeg står i størst gjeld til er Martin Humpáls *The Roots of Modernist Narrative* (Humpál 1998), og Henning K. Sehmsdorfs ”Pan: Myth and Symbol” (Sehmsdorf 1974). Men Panlitteraturen er rik, og mange forfattere har bidratt med synspunkter som blir referert i det nedenstående, blant andre Atle Kittang, Ellen Mortensen, Britt Andersen m.fl.

Analysen i avhandlingens siste del er hovedsakelig basert på *Estetisk teori* (*Ästhetische Theorie*). Enkelte steder har det vært naturlig å vise til Adornos egen tolkningspraksis i *Notar til litteraturen*, et utdrag av Adornos egen litteraturkritiske praksis i norsk oversettelse ved Arild Linneberg (Adorno 1992). Jørgen Haugans behandling av *Pan* i *Solgudens fall* har vist seg som en fruktbar kontrast til enkelte av mine synspunkter.

Jeg har valgt å legge førsteutgaven av *Pan* til grunn for analysen. Mitt synspunkt er at den representerer den mest autentiske teksten, historisk sett, selv om dette slett ikke er ikke noen selvfølge. I forbindelse med utgivelsen av samlede verker i både 1907–9 og i 1916–20 gjorde Hamsun revisjoner i bøkene sine, og, som Nikolaj Rønhede påviser, det er særlig i de mest siterte passasjene det er gjort rettelser (se Rønhede 2001: 318). Undertittelen *Af Løjtnant Thomas Glahns efterladte Papirer* er fjernet i enkelte, men ikke alle, senere utgaver av verket.² Som Rønhede skriver, er situasjonen nå slik at forskere bruker forskjellige utgaver i

¹ I sitater fra *Pan* følger jeg praksis med å henvise til sidenummer, slik: ”... mit Hjærte var fuldt som af dunkel Vin.” (57) Hamsuns brev siteres etter Harald Næss’ *Knut Hamsuns brev* og refereres med brev- og sidenummer. Andre siterte verk refereres i løpende tekst med forfatters etternavn, utgivelsesår og sidetall, for eksempel (Adorno 1998: 145). Full referanse finnes i litteraturoversikten. Adornos tekster siteres etter tilgjengelige oversettelser til norsk og dansk. Ved innarbeidede referanser viser jeg til det aktuelle verket i løpende tekst i tråd med det som er anført ovenfor. Der verk siteres kun i note oppgir jeg full referanse etter noteteksten. Fotnotene er fortløpende nummerert.

² Tilsynelatende uten planmessighet.

arbeidet med teksten. Han skriver imidlertid også: ”... men den enkelte forsker bør vel stadig redegøre for, hvorfor han/hun har fraveget regel nummer 1 og ikke anvendt førsteutgaven.” (Rønhede 2001: 317) Det må allikevel sies at dette synes å være normen i *Pan*-forskningen. Mange forskere legger en senere utgave til grunn, gjerne fra samlede verker. Mange, blant dem Rolv Vige, har ikke sett det som nødvendig å oppgi utgave. På den annen side er Martin Humpál blant de *Pan*-forskere som har problematisert de edisjonsfilologiske sider ved teksten.³

Gjennomgående kan det synes som om oppmerksomheten omkring de edisjonsfilologiske aspektene ved *Pan* har hatt den effekten at nyere analyser tenderer mot å benytte førsteutgaven, vanligvis i form av det fotografiske opptrykket utgitt i 1994. Det er også dette jeg har lagt til grunn. De rettelser som er gjort i senere utgaver av teksten, er antakelig ikke avgjørende for tolkningen.⁴ Det dreier seg i stor grad om forsterkninger eller svekkelser av bestemte passasjer, innskutte ord eller fraser. For fullstendighetens skyld har jeg valgt å markere når siterte passasjer er endret i senere utgaver – der det er kjent for meg. Mitt ærend er imidlertid ikke edisjonsfilologisk, og jeg kan ikke innestå for at jeg har fanget opp samtlige slike tilfeller.

³ Til gjengjeld legger han ikke førsteutgaven til grunn for sitt doktorgradsarbeid, der han blant annet påpeker fraværet av anførselstegn som markør for direkte tale som et stilistisk trekk. Men disse finnes i førsteutgaven.

⁴ Et viktig unntak – dersom man aksepterer hans premisser – er Martin Humpáls vektlegging av verkets undertittel ved tolkningen av ”Glahns død”.

PAN. AF LØJTNANT THOMAS GLAHNS PAPIRER (1894)

*Og min nye Bog skal blive saa vakker; den spiller i Nordland, en stille og rød Kærlighedshistorie. Der skal ingen Polemik være i den, bare Mennesker under et mærkeligt Himmelstrøg.*⁵

KNUT HAMSun

Det eneste det dreide seg om, for å si det en gang til, var å slå tiden i hjel. Det endte med at jeg slett ikke kjedet meg mer, nemlig fra det øyeblikk da jeg lærte å erindre.

ALBERT CAMUS

I januar 1894 er Hamsun ”i feber” over boken han holder på å skrive, og melder avbud til en invitasjon til sin tyske forlegger, Albert Langen (Se Næss 1994: 393). Boken er *Pan*. Hamsun hadde reist til Paris i april 1893, og påbegynner altså skrivearbeidet i den franske hovedstaden på nyåret 1894, etter først å ha ferdigstilt *Ny Jord*. Men i leiligheten i Rue de Vaugirard 8 får han ikke arbeidet fra hånden. Paris behandler Hamsun dårlig, han er syk og pengelens, isolert fra de andre skandinaviske kunstnerne som oppholdt seg i byen på samme tid (Se Kittang 1996: 59 f.). Samtidig møter han europeiske forfatterkolleger som inspirerer ham. Først når han sommeren 1894 forlater den franske hovedstaden til fordel for Kristiansand, blir det fart i sakene. Fra Sørlandets hovedstad kan Hamsun skrive til Langen:

Think of the Nordland in Norway, the regions of the Lapper, the mysteries, the grand superstitions, the midnight-sun, think of J.J. Rousseau in this regions, making acquaintance with a Nordlands girl, that is my book. I try to clear some of the nature-worshipping, sensitivity, overnervousness in a Rousseauian soul [...] The book I think will touch new things. (Næss 1994: 418)⁶

Hamsun ferdigstiller boken høsten 1894, og den 15. oktober kan han gi sin forlegger P. G. Philipsen i København beskjed: “Endelig i dag kan jeg sende Dem Manuskript. De kan begynde Trykningen *straks*.” (Næss 1994: 426) Tittelen har lenge vært bestemt til *Edvarda*, men forfatteren er usikker. I de første dagene av oktober bestemmer han seg. Det blir *Pan*, “[f]or der er saa underlige Sager i den.” (Næss 1994: 426) Det er en liten bok, så liten at

⁵ Næss 1994: 354.

⁶ Ordet clear ovenfor er av spesiell interesse. Det blir oversatt med ”forklare” under henvisning til Hamsuns rustikke engelsk. Men hvis man skal ta det i sin egentlige betydning på engelsk, betyr det jo også ”rydde av veien”.

Hamsun er engstelig for at salget ikke engang skal dekke gjelden han har til sin forlegger – han foreslår derfor en ”spatieret” sats. (427) Ferdig satt blir den på 241 sider,⁷ og den utkommer i et førsteopplag på omlag 2000 eksemplarer, tidsnok til å nå julesalget i 1894. Den fulle tittelen har Hamsun meddelt sin forlegger per brev: ”Bogen har følgende Titel: *Pan. Av Løjtnant Thomas Glahns Papirer. Ikke mer.*” (427)

Mysterier var blitt slaktet av kritikerne, som heller ikke var nådige i behandlingen av *Ny Jord* og *Redaktør Lynge* (begge 1893). Denne gangen blir Hamsuns ambisjoner innfridd. Han hadde ikke forregnet seg; stoffet fenget, og boken ble hans gjennombrudd hos anmelderne og i den litterære offentlighet. Førsteopplaget ble raskt utsolgt, og det ble trykket 500 nye allerede før jul – til tross for at boken utkom så sent som 6. desember. Innen kort tid var gått, var boken utkommet på tysk, sammen med Hamsuns tidligere bøker *Mysterier* og *Sult*.

Ikke bare ble den en suksess blant leserne. Også blant kollegene gjorde Hamsun lykke. Nå ble han inspiratoren blant de unge forfatterne, mannen som utover på 1890-tallet skulle vise veien i et fornyet litterært landskap (Se Haugan 2004: 139). Med *Pan* hadde Hamsun ikke bare levert et verk som utmerker seg selv i hans egen produksjon. Han hadde nok en gang sprengt rammene for den realistiske romanen, og var for alvor blitt veiviseren inn i den modernistiske.

Handlingen

Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns papirer inneholder løytnant Glahns erindringer om sitt opphold på handelsstedet Sirilund i Nordland store deler av året 1855. Undertittelen forteller oss noe – framstillingsformen er fragmentarisk, usammenhengende og mangler en fast og lineær plotstruktur (Se Nesby 2005: 45). Forfatteren har ønsket å gi framstillingen et autentisk preg, ”... et Slags historisk Præg, bygget paa Aktstykker” skriver han i et brev (Næss 1994: 427). Aktstykker – allerede bokens tittel antyder den tragiske utgang for bokens helt. Papirene er tilsynelatende blitt oppdaget etter hans død.

I rammefortellingen som omslutter handlingen gjør Glahn dels rede for skrivesituasjonen – han skriver for å få tiden til å gå fortere – og han legger til rette for forståelsen av handlingen ved å legge ut spor – erindringsmessig og på annen måte – om det som skal skje. Samtidig setter han seg selv som en subjektiv forteller:

⁷ I det lille oktavformatet som var vanlig. I *Samlede verker* fra 1921 opptar *Pan* ikke mer enn 104 sider. Boken består av til sammen 43 kapitler på mellom 5 og 15 sider.

I de sidste dage har jeg tænkt og tænkt paa Nordlandssommerens evige Dag. Jeg sidder her og tænker paa den og paa en Hytte, som jeg boed i, og paa Skogen bag Hytten, og jeg giver mig til at skrive noget ned forat forkorte Tiden og for min Fornøielses skyld. Tiden er meget lang, jeg faar den ikke til at gaa saa hurtig som jeg vil, skønt jeg ikke sørger over noget og skønt jeg lever det lystigste Liv. Jeg er vel tilfreds med alt, og min tredive Aar er ingen Alder; for nogle dage siden fik jeg tilsendt et Par Fuglefjære langveis fra, fra et Menneske, som ikke skyldte mig dem, men to grønne Fjære i et kronet Ark Postpapir forseget med oblat. Det fornøied mig ogsaa at se to saa djævelsk grønne Fuglefjære. Og ellers har jeg ingen anden Plage end nu og da lidt Gikt i min venstre Fod efter et gammelt Skudsaar, som nu forlængst er leget.

Jeg husker at for to Aar siden gikk Tiden meget hurtig, uden Sammenligning hurtigere end nu, det var forbi med en Sommer inden jeg vidste af det. Det var for to Aar siden, i 1855, jeg vil skrive om det for min Fornøielses Skyld, det hændte mig noget eller jeg drømte det. Nu har jeg glemt mange Ting som hører disse oplevelser til fordi jeg næsten ikke har tænkt paa dem siden; men jeg husker at Nætterne var meget lyse. (1)

Fuglefjærene og skuddsåret, Edvarda og selvbeskadigelsen, nevnes innledningsvis. Så glir narrativets synsvinkel over i det fortidige, overdras så å si til den opplevende Glahn.

Hamsuns teknikk med gradvis å nærme seg handlingens ”her og nå” er i *Pan* mesterlig utviklet. Han beveger seg fra bevisste tilbakeblikk, via generelle, iterative hendelser, til det spesifikt lokaliserte. Innimellom kan han gi korte frampek, noe som bidrar til å øke det subjektive nærvær i teksten ved å antyde en dikterisk vilje:

Fra min Hytte kunde jeg se et Virvar af Øer og Holmer og Skær, lidt af Sjøen, nogle blaanende Fjældtinder, og bag Hytten laa Skogen, en uhyre Skog. Jeg blev fuld af Glæde og Tak ved Duften af Rødder og Løv, af den fede Os af Furruen, der minder om Lugten af Marv; først i Skogen kom alt indeni mig i Stilhed, min Sjæl blev egal og fuld af Magt. Jeg gikk Dag efter Dag i Aaserne, med Æsop ved min side, og jeg ønskede intet heller end at faa vedblive at gaa der Dag efter Dag, skønt der enda laa Sne og blød Sørpe over den halve Mark. Min eneste Kammerat var Æsop; nu har jeg Cora, men den gang havde jeg Æsop, min Hund, som jeg senere skød.” (3)

Glahn har tatt alene inn på en hytte i skogkanten for å drive jakt og fiske. Hytta ligger like ved handelsstedet Sirilund, og han kommer i kontakt med væreieren, handelsmannen Mack, og datteren Edvarda. Boken har et begrenset persongalleri: I tillegg til Mack og Edvarda møter vi smeden og hans kone Eva, en navnløs doktor, og flere figurer som opptrer i drømmeaktige, mytiske sekvenser: Henriette, Iselin, Dundas. I tillegg møter vi bifigurer som Edvardas venninner og Macks handelsbetjenter. Glahns hund Æsop må regnes blant bokens karakterer: I perioder er han Glahns eneste selskap.

En kjærlighetsaffære utspiller seg mellom Glahn og Edvarda i den korte og lyse nordlandssommeren. Når det bryter sammen, innleder Glahn et forhold til Eva. Det viser seg at Eva også blir kurtisert av Mack, som sørger for å finne en kommende ektemann til Edvarda

i en finsk baron. Ved historiens avslutning, da baronen forlater Sirilund og det er klart at Edvarda skal følge etter, avfyrrer Glahn en salutt som utløser et steinskred. Eva blir drept. Delen avsluttes med at Glahn forlater Sirilund etter å ha sendt Edvarda skrotten av Æsop i gave.

De siste fem kapitlene utgjør et samlet hele som bærer tittelen ”Glahns død. Et papir fra 1861.” Fragmentet, som i førsteutgaven er på 32 sider, har sin egen tilblivelseshistorie. Det ble publisert i tidsskriftet *Samtiden* i mai 1893, og er altså skrevet før hoveddelen av handlingen – et utgangspunkt for skrivingen som unektelig setter Hamsuns utsagn om ”en stille og rød kjærlighetshistorie” i et spesielt lys. I disse kapitlene utspiller handlingen seg på et ukjent sted i India. Glahn er igjen reist inn i skogene på jakt, og sammen med ham er en jaktkamerat som fungerer som anonym jeg-forteller. Jeg-fortelleren innleder her et forhold til en innfødt kvinne, Maggie, men hun ender med å være mer interessert i Glahn. Jeg-fortelleren hisser seg mer og mer opp i hat og forakt for Glahn, og boken ender med at han skyter Glahn på en jakttur, etter at Glahn selv har fremprovosert skuddet. Denne delen av romanen, ofte karakterisert som en epilog, har med sin avvikende forteller-form, lokalisering og temporalitet, representert et problem for fortolkningen av *Pan*. Kanskje er det slik Linda H. Nesby hevder, at ”[d]en tragiske finalen legger føringer for både begynnelsen og midten av romanen, og er i realiteten premissleverandør for hele romanens plot.” (Nesby 2005: 45) Jeg skal komme tilbake til dette senere.

Begge *Pans* narrativer er i formen retrospektive førstepersonsfortellinger. 30-åringen Glahn nedtegner sine opplevelser sommeren 1855 to år etter at de skjedde, altså i 1857. Skrivesituasjonen utgjør en egen, løst opptegnet rammefortelling, som opptar første og siste kapittel i den delen av fortellingen som kommer før epilogen. (Kapittel I og XXXVIII.) I epilogen omtales hendelser som har skjedd høsten 1859, altså to år etter skrivesituasjonen. Epilogen er i fiksjonen datert til 1861 – altså igjen et intervall på to år. Epilogens ukjente jeg-forteller dramatiserer ikke sin egen skrivesituasjon, og epilogen har altså ingen rammefortelling (slik den forøvrig har i den utgaven som ble trykket i *Samtiden*, se nedenfor). Innenfor dette narrative universet kan vi utgrense tre instanser eller representasjoner av Glahn. For det første (1) det fortalte jeget fra handlingen lagt til Nordland; for det andre (2) det fortellende jeget som er tilstede i teksten som dens fortellerinstans. Til sist (3) må vi ta med den Glahn som i epilogen omtales i tredjeperson som ”han”. I den avsluttende delen av min analyse kommer jeg tilbake til tekstens formale aspekter og formens betydning for tolkningen. Først vil jeg imidlertid sette romanen inn i en idéhistorisk kontekst, og deretter gjennomføre en tematisk analyse av handlingen og motivene i boken.

MODERNITETEN: MENNESKE, BY, NATUR

– Og naar jeg engang dør, da haaber jeg at faa min Plads
i Evigheden et Sted ret op for London eller Paris, saa jeg
kan høre Bulderet af Menneskenes Kankan hele Tiden,
hele Tiden.

DOKTOREN

Modernitetens selvforståelse, slik den kommer til uttrykk i filosofi, vitenskap, kunst og politikk, ble i følge Michel Foucault etablert da "... man constituted himself in Western culture as both that which must be conceived of and that which is to be known" (Foucault 1989: 345). I moderniteten stiller mennesket seg som både problem, målestokk og mål for menneskelig viten, i et forsøk på å etablere et sikkert grunnlag for sannhet, moral og rettferdighet. Dette innebærer samtidig en forestilling om fornuftens fremmarsj på bekostning av myten: Modernitetens filosofi blir i det alt vesentlige en bevissthetsfilosofi, en undersøkelse og legitimering av fornuften. I forordet til *Kritikk av den rene fornuft* (1781) skriver Immanuel Kant:

It is a call to reason to undertake anew the most difficult of all its tasks, namely, that of self-knowledge, and to institute a tribunal which will assure to reason its lawful claims, and dismiss all groundless pretensions, not by despotic decrees, but in accordance with its own eternal and unalterable laws. (Kant 1987: 9)

Det opplyste menneske skulle kaste av seg fortidens mentale slavelenker og bli fri. Og med frihet følger framskritt – teknologisk og moralsk. Følelsen av å ha tatt steget inn i en ny æra var sterk:

IT (sic) is a noble and beautiful spectacle to see man raising himself, so to speak, from nothing by his own exertions; dissipating, by the light of reason, all the thick clouds in which he was by nature enveloped; mounting above himself; soaring in thought even to the celestial regions; like the sun, encompassing with giant strides the vast extent of the universe; and, what is still grander and more wonderful, going back into himself, there to study man and get to know his own nature, his duties and his end. All these miracles we have seen renewed within the last few generations. (Rousseau 2007)

Men representerte egentlig moderniteten det framskritt som mange hevdet? Spørsmålet dukket snart opp, og det fantes dem som mente at svaret var nei. Et tidlig modernitetskritisk

høydepunkt er Jean-Jacques Rousseaus avhandling *Discours sur les sciences et les arts* (1750), som er kilden til sitatet ovenfor. Avhandlingen var en prisbesvarelse, der spørsmålet som blir stilt er om framskrittet innenfor kunst og vitenskap hadde fremmet menneskets *moral* eller ikke. Rousseau tar til orde for at moderniteten korrupperer mennesket. Rousseaus ”nei” til modernitetens framskritt gir fremdeles gjenlyd, og kritikken mot moderniteten er antakelig blant de mest livskraftige temakretser i Vestens kunst- og tankeliv, nært knyttet til vårt vestlige selvilde.

Storbyen

Mot slutten av 1800-tallet hadde det moderne gjennombruddet, industrialiseringen og urbaniseringen, feid gjennom Europa med voldsom kraft. Moderniseringen fremsto for samtidige observatører som en grunnleggende samfunnsomveltning, der selve den dynamiske forandring står i sentrum, slik for eksempel Marshall Berman har vist i boken *All that is Solid Melts into Air* (Berman 1982). Moderniseringens fremste arena var storbyen, og det var storbyen som skapte grunnlaget for dens paradigmatisk sosiale felt: *folkemengden*. Urbaniseringen trekker hittil ukjente folkemengder til byene fra landsbygda, og innbyggertallet i byene vokser med voldsom hurtighet.⁸ Parallelt endres byens fysiognomi. Byene blir større, formerer seg, og sprenger rammene som tidligere definerte dem: Bymurene faller. Gatene blir bredere, får fast dekke, det bygges handlegater og paléer. Som sosial og materiell arena, utsetter storbyen sine innbyggere for inntrykk som samtiden oppfattet som sjokkerte inntil det skadelige – ”Byens nerver” som Martin Zerlang kaller det i *Bylivets kunst* (Zerlang 2002).

Det henger en aura av flyktighet og *substansløshet* omkring denne moderniseringserfaring, den ”... tingsbestemte, erindringsløse opplevelse, livet i storbyen skapte” (Kirkegaard 1975: 61), som mange tenkere har vært opptatt av. Vi gjenfinner motivet i den samtidige psykiatriske faglitteratur, der bylivet eksplisitt blir stilt opp mot livet på landet (Zerlang 2002: 69ff.). Man forestilte seg – antakelig ikke helt uten grunn – at storbylivet utsatte nervene for en belastning som var hittil ukjent i historien. Knud Pontoppidan, som i 1887 tiltrådte som overlege på Kommunehospitalets klinik for nerve- og sinnssykdomme i København, slo fast at ”... vor hovedstad er netop nu naaet op til at blive en stor By, hvor den complicerede og potenserede Tilværelse er Udtryk for et overinciteret Nervesystem” (s.e. Zerlang 2002: 71).⁹

⁸ Et eksempel: Christiania hadde i 1801 ikke flere enn 8931 innbyggere. 100 år etter er tallet steget til 227 626 – en økning på mer enn 2 500 %

⁹ *Neurasthenien, Bidrag til Skildringen af vor Tids Nærvøsitet*, sitert etter Zerlang 2002: 71

Den nye tids nervøsitet er ikke et uttrykk for kunstnerisk overspenthet eller fortolkningspraksis, men akseptert som psykiatrisk diagnose: ”Man lærer efterhaanden at lade Indtrykkene glide af sig, og man lærer at forholde sig paa en vis reserveret Maade i sin omgang med Andre, saavel overfor, hva der bydes En, som i Henseende til, hva man selv yder. Tilsidst er man kun modtagelig for de Indtryk, der ere særligt effectfulde.” (s.e. Zerlang 2002:70f.) Hvis man ikke lærer denne måten å organisere inntrykkene på, virker bylivet simpelthen nedbrytende for ”sjælsøkonomien”.

Storbyen og moderniseringserfaringen blir avgjørende i dannelsen av den estetiske modernisme. ”Storbyen er modernismens faste topos” slår Britt Andersen fast (Andersen 2000: 17). I Charles Baudelaires diktning fra midten av 1800-tallet finner vi bylivet framstilt i en ny form. Mer enn noen annen var Baudelaire skildrer av den moderne byen. Hans holdning til de nye, urbane omgivelser var preget av dyp ambivalens: Splittet mellom avsky og fascinasjon, etablerte han begrepsparet *spleen* og *idéal*. *Idéal*: Gleden over vrimmelen, de tusen inntrykk, flanørens henrykkelse over å ”... *forene seg med mengden* ...” (Baudelaire 1987: 111). I Baudelaires flanør møter vi storbyens elegant slentrende observatør, så å si dens likemann. Og i overslaget, den omvendte spleen: lammende livslede, melankoli, tomhet ved livet i det moderne:

Så tregt og haltande går ingen dag på jorda
når snøen fell og dekkjer alle spora
som keisemda, ei mogen frukt av depresjon,
når ho har storleik som ei æve, uten von.
(Baudelaire 2001)

Flukten til naturen

Alternativet til livet i storbyen var et liv i pakt med naturen. Slik tilbaketrekningen til naturen, ofte kombinert med et negativt syn på egen samtid, har en lang historie i europeisk åndsliv, og kan spores tilbake til antikkens hyrdedikting, pastoralene, og senere i Bibelens fortellinger om ørkenens eremitter. Maija Burima viser til en tradisjon fra Augustins tid, ”... when people left town in order to express their protest against the vices of town life and existing disorder ...” (Burima 2002: 174). Hele dette store motivfeltet aktualiseres på sytten- og attenhundretallet av forfattere som Rousseau, Goethe, Nietzsche, Thoreau, Emerson – og Knut Hamsun. Sett under ett beskriver Hamsuns nittitallsromaner *Sult*, *Mysterier* og *Pan* nettopp en slik linje:

Hvor Sult-helten vandrer fremmedgjort og hjemløs rundt i storbyen og er angst i skoven, og Nagel er søgt ud i småbyen og har et mere fortrolig forhold til skoven som et beskyttende sted, har Glahn endelig taget det sidste skridt og er flyttet ind i en hytte i skovkanten” (Riishede1996: 124).

Kanskje er det ikke tilfeldig at Glahn er et tilnærmet anagram av Nagel? Slik resonnerer også Haugan: Glahn er ”... Nagel i naturen skrevet ut til en hel roman.” (Haugan 2004: 134)

Det kan ikke herske stor tvil om relevansen i å lese *Pan* inn i dette semantiske feltet: naturen som tilfluktssted for modernitetens ”nye”, i Adornos språkbruk ”beskadigede”, menneske. Glahn blir et eksempel på storbymennesket som flykter til en tenkt idyll.

”In the Novel *Pan* the theme of the relationship between nature and man is reflected in all aspects of the literary universe” skriver Maija Burima (Burima 2002: 173). Erik Østerud setter romanen i forbindelse med pastoralen, der Nordland gjennom Hamsuns penn blir omgjort til et antikkens Arkadia, et halvt drømmeaktig, halvt virkelig, alternativ til det moderne bylivet (Østerud 2006). Både tittel, form og tematikk peker i denne retning slik Østerud ser det, og i det ytre synes det å være liten grunn til å være uenig. Det er jo noe mysteriøst svevende, eventyraktig over Glahns Nordlandsfjell, og de fleste av pastoralens sjangertrekk kan sies å bli innfridd.¹⁰

I artikkelen ”Knut Hamsun’s Pan. Myth and symbol” (Sehmsdorf 1974) gjør Henning K. Sehmsdorf rede for utviklingen av et særskilt tolkningsfelt knyttet til den arkaiske guddommen Pan i Europa og Skandinavia mot slutten av 1800-tallet, og ser Hamsuns roman i lys av denne utviklingen. Særlig relevante forelegg er i følge Sehmsdorf Nietzsche, Mallarmé og maleren Arnold Böcklin (som Hamsun kjente personlig), i tillegg til skandinaver som Verner von Heidenstam (*Bland Attikas svinherdar*, 1888), Nils Collett Vogt (*Pan er død*, 1893) Holger Drachman (*Hvem kalder paa mig?* 1881) og J.P. Jacobsen (*En Arabesk*, 1882). ”... during the last quarter of the nineteenth century [...] the representation of Pan and related divinities had become a pervasive phenomenon found in all corners of Europe and at many levels of expression ...” slår han fast. (Sehmsdorf 1974: 356) Pan var et mangefasettert motiv, som både kunne tematisere skillet mellom intellekt og følelser, men også mellom samfunn og individ. Slik sett må motivet ha vært som skapt for en Hamsun som hadde brukt perioden fra 1888 til å utforme en poetikk basert på det nye, moderne menneskesynet. I artikler og

¹⁰ Men slett ikke alle. Blant de trekkene som peker ut av hyrdeeventyret er den bestemte tidsangivelsen – 1855. Hamsun tar seg til og med bryet med å legge ut spor i dialogen – i en samtale mellom Glahn og Mack diskuteres jernbanen og telegrafene – åpnet i Norge i henholdsvis 1854 og 1855. Og som vi skal se er det slett ingen idyll Glahn er kommet til – noe som peker bort fra pastoralen. For en oversikt over sjangertrekkene i pastoralen se Østerud 2006: 69.

foredrag omkring 1890 gjør han rede for sin litteraturteori – allerede demonstrert med romanen *Sult* (1890), og videreutviklet i *Mysterier* (1892) og *Pan* (1894).

Med disse romanene flytter forfatteren romanens synsvinkel på en radikal måte. Blikket er ikke lenger samfunnets, men individets. Jegheltene i de tidligmodernistiske nittitallsromanene er ikke, som i realismens dannelsesromaner, personer som lar seg definere og innordne, og heller ikke, som i naturalismen, liv som blir brutalt malt i stykker av samfunnskvernen. I stedet er de følelsesmessig og rasjonelt ustabile, uforutsigbare, motsetningsfylte – men allikevel sensitive – filtre for persepsjonen av verden. Hamsun unnlater å innføre noe korrigerende, ”objektivt” fundament, og resultatet er en litterær stemme som framstår som merkelig ubestemmelig, flytende, irrasjonell og subjektiv. Hovedpersonene i disse romanene framstår som representanter for den psykologisk klartseende ”nærveadel” som skulle gjennomskue og gjøre rede for ”det Sindsliv, som moderne Mennesker i Nutiden lever”.

– Jeg føler det i hver Nerve i min Krop at vi nu staar foran en ny periode i Literaturen, – Problemdigtningen fra Dukkehjemmets Dage er slut – velsignet være dets Minde [...] – En ny vaar er i fremvækst nye Kræfter skyder op – en evig Fornylse – en vaarmorgen i hver ny Generation. [...] – Da vil man begynde med de smaa Tilsyneladelser, som næsten ingen opdager, – Tankernes Mimoser – Følelsernes fine Brøk – man vil grave ned i Sjælelivets subtileste vev. – Fine iakttagelser af det sjælelige Brøkliv! (Næss 1994: 82)

Ved å isolere bymennesket Glahn i en liten bygd i Nord-Norge får Hamsun spillerom til å nøye studere hans reaksjoner – som uttrykk for det ”moderne sindsliv” satt mot en bakgrunn av det særegene landskap og lynne som Hamsun kjente så godt fra sin egen barndom og ungdom.

Pan-resepsjonen. Fra nyromantikk til modernisme

Den samtidige resepsjonen vitner om at *Pan* ble oppfattet som en hyllest til naturen og det naturnære livet. Her møter vi karakteristikk som ”blød og harmonisk natursymfoni”, ”en egen ren livsglæde ... en dyb lykkefølelse”, og lignende (se Rottem 2002: 92 ff.). En anmelder som formulerer tidens stemning er den tysk-russiske forfatteren og psykoanalytikeren Lou Andreas-Salomé: Denne boken kunne ha hett ’Naturfred’. Her vender mennesket fra overkulturen tilbake til naturen ... ut av byens kvalmende og trykkende tranghet og inn i de susende skoger og ensomme fjell”. (s.e. Rottem 2002: 92)

Den naturlyriske stilen har langt inn i det tyvende århundre bidratt til lesningen av boken som en hyllest til det enkle livet i skogen. ”Romanen er uendelig i sin underforståtte stillhet,

hver linjes lynglimt opplyser liksom hele oseaner av følelser”, skriver Robert Ferguson i *Gåten Knut Hamsun* (Ferguson 1990: 167). Innledningsvis i artikkelen ”Pan. En høysang til kjærligheten eller Tristan i jegerdrakt” gjør Øystein Rottem rede for utviklingen innen *Pan*-resepsjonen. Her peker han på hvordan lesningene har utviklet seg fra nyromantisk essensialisme, via psykologiserende lese måter til fortellertekniske analyser og analyser av tekstens mytiske strata. Sentrale studier fra etterkrigstiden er Rolv Viges *Knut Hamsun Pan* (Vige 1963) og Rolf Nyboe Nettums *Konflikt og visjon: Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890–1912* (Nettum 1970). Begge de innflytelsesrike analysene er psykologiske, og kretser i stor grad rundt forholdet mellom Edvarda og Glahn i psykologisk-realistiske termer (se Andersen 2000: 10). Felles for lese måtene er at de betrakter teksten som ”entydig, uten brudd og sprekker”, som Øystein Rottem skriver. Britt Andersen kaller lese måten mimetisk: ”De [dvs. Vige og Nettum] leste mimetisk, dvs. de så romanen som en avspeiling av virkeligheten. (Andersen 2000: 10) Forholdet mellom personene og deres atferd overfor hverandre leses med realismens briller, som noe som *kunne ha skjedd*. I tillegg innebærer lese måten harmoniserende trekk. Rolv Viges oppfatning av Glahn som en slags *noble savage* kan i denne sammenheng være representativ: ”Denne naturbegavelse kan på en måte sies å representere en indre, harmonisk forening av primitivitet og forfinelse [...] Glahn følger i fullt alvor sitt vesens bestemmelse (Vige 1963: 19f.)

Etter hvert er det det blitt vanlig å lese *Pan* som et modernistisk eller tidlig-modernistisk verk. ”Jeg vil lese *Pan* inn i en europeisk modernistisk tradisjon der det språklige eksperimentet blir viktigere enn det referensielle. Mangelen på en bred europeisk tradisjon i Hamsun-forskningen har gjort at *Pan* i liten grad har blitt lest inn i en slik tradisjon”, skriver Britt Andersen (Andersen 2000: 10), mens hun i note fremhever Atle Kittangs artikkel fra 1996 som et hederlig unntak. Her presenterer Kittang et perspektiv på romanen som også skal prege denne lesingen:

”alle som verkeleg har lese *Pan*, veit at romanen *ikkje* er den høgsongen til kjærleikens og Nordlandssommerens pris som ein kan få inntrykk av når ein nøyer seg med dei overflatiske litteraturhistoriske karakteristikkane. Romanen gestaltar ikkje draumen om eit autentisk liv i Naturens skjød, men fortell om naturdraumens og kjærleikens umulighet.” (Kittang 2006: 61)

I samme artikkel peker Kittang på et interessant trekk ved resepsjonen av den modernistiske Hamsun, nemlig at den er dominert av utenlandske forskere. Videre gir han her et grundig overblikk over disse arbeidene. (Se Kittang 1996: 26 ff.). Allerede i 1956 skrev James McFarlane artikkelen ”The Whisper of the Blood: A Study of Knut Hamsun’s Early Novels”.

McFarlane slår fast at Knut Hamsuns nittittallsromaner ikke bare var "a Scandinavian Novelty, but an influential contribution—mainly by way of their German and Russian translations—to the process of re-orientation to which the European novel was at that time being subjected. It is from this perspective that Hamsun's early novels today merit inspection." (McFarlane 1956: 563). Senere er det mange som har beskjeftiget seg med "den modernistiske Hamsun". Eksempler er Walter Baumgartners *Den modernistiske Hamsun. Medrivende og frastøtende* (1997); Martin Humpál, *The Roots of Modernist Narrative: Knut Hamsun's Novels Hunger, Mysteries and Pan* (1998); David J. Mickelsen, "Representation of Consciousness in Pan: Knut Hamsun as Modernist." (1985) Hege Eikenes Randen behandler forfatterskapets modernistiske trekk sammenstilt med fascismen i *Modernisten og visjonæren*, hovedoppgave ved UiO fra 1998. Andre del av Jørgen Haugans litterære biografi over Hamsun, *Solgudens fall* (2004), har fått den enkle tittel: "Modernisten". "Med Hamsun starter den nye modernismens estetikk, han frigjør romanen fra tidligere tiders episke krav om moral, budskap, tydelig handling og klar fortellerstrategi, skriver Haugan (Haugan 2004: 139). Bevegelsen bort fra dannelsesromanens ideal om samfunnsmessig konformitet og innordning, der den moralske synsvinkel og verknorm så tydelig er underordnet samfunnsinteresse, bevissthet og forstandsklarhet. "Det er tale om en programmert ubevissthet, en iscenesatt dunkelhet" skriver Haugan videre (141). Resultatet er en tekst som setter seg selv på spill, biter seg selv i halen, skoggerler – alt mens en tragedie utspiller seg under den blodrøde solskiven.

Hamsun, nazisme, Pan

Knut Hamsuns støtte til den tyske nazismen og den tyske okkupasjonsmakten i Norge under Den andre verdenskrig, har skapt et betydelig problem for Hamsunforskningen. "the question of Knut Hamsun's Nazi leanings has traumatized Norwegian culture and society," skriver Kittang (Kittang 1996b). Landssviket og nazismen er blitt et okkular som bøkene hans blir lest gjennom – frivillig eller ufrivillig. Selv om det kan synes som om norsk litterær offentlighet liksom aldri får tatt noe endelig oppgjør med Hamsuns landssvik, og i stedet lar de to personene – dikteren og den politisk privatpersonen – leve side om side, ble både *Pan* og forfatterskapet i almenhet tidlig gjenstand for en politisk farget resepsjon – der både forfatterskapet generelt, men også *Pan* spesielt, blir lest som uttrykk for en fascistisk livsholdning. Det er særlig regresjonsmotivet kritikerne har vært opptatt av, fluktmotivet, en "gigantisk regressiv bevegelse ud af det litterære liv i storbyen" (Kirkegaard 1975: 8). *Pan* kan altså leses som første steget i en regresjon som Hamsun som dikter aldri kom seg ut av,

noe både Haugan og Combüchen peker på. Det er som om *Pan* markerer en overgang. Med den var han ferdig som storbydikter, og det var solid forankret i den norske, tradisjonsorienterte realismen han senere skulle vinne Nobelprisen med *Markens Grøde* (Se Haugan 2004: 394; Combüchen 2006: 177)

Ved århundreskiftet, da Hamsun sto ved nittitallsromanenes ende, kunne ingen "tro att den tyske publikens favoriter *Pan* och *Victoria* skulle laddas med politisk undertext" skriver eden svenske forfatteren Sigrid Combüchen (Combüchen 2006: 179). Men slik ble det. Allerede i 1937 publiserte Leo Löwenthal studien "Knut Hamsun. Till den auktoritära ideologins förhistoria" (Knut Hamsun. Zur Vorgeschichte der autoritären Ideologie).¹¹ Löwenthal var litteraturansvarlig ved Institutt for Sosialforskning i Frankfurt, og en nær venn av Adorno: Utgangspunktet for instituttets kritikk var psykoanalytisk-marxistisk, og vi gjenfinner ikke overraskende motiver fra denne tankekretsen i Löwenthals essay. Her det nettopp er forfatterskapets regressive trekk og det uavklarte naturforholdet som i forfatterens øyne avslører Hamsun som reaksjonær: småborgerlig naturlengsel, flukt, vilje til underkastelse, passivitet. Andre bidrag i denne tradisjonen er den danske forfattertrioen Morten Giersing, John Thobo-Carlsen og Mikael Westergaard-Nielsens bok *Det reaktionære oprør. Om fascismen i Hamsuns forfatterskab* (1975) og Peter Kierkegaard *Hamsun som modernist* fra samme år, også den marxistisk motivert. Nevnes må også Arild Linnebergs artikkel, "Hamsuns *Pan* og fascismen" (1976), som er sterkt influert av Löwenthal. I et "fagkritisk innlegg" skrevet fire år etter at artikkelen sto på trykk for første gang, tar han tildels avstand fra innholdet, blant annet ved å kalle den et uttrykk for en sammenblanding av "dårlig fordøyet strukturalisme" og "'schlechte Adorno'" (Linneberg 1979: 212). Men den radikale fagkritikken var ikke alene om å utlegge Hamsuns forfatterskap som uttrykk for fascistiske livsholdninger. Aasmund Brynildsen er opptatt av å vise det samme i artikkelen "Svermeren og hans demon" (Brynildsen 1987), der han fastholder bildet av Hamsun som menneskeforaktende og reaksjonær, men også innrømmer ham rang av stor kunstner: "en av de srørste og mørkeste blant det 19. og 20. århundrets store diktere. (Brynildsen 1987: 89) Nylig utgitte studier som Ståle Dingstads *Hamsuns strategier* (2003) og den ovenfor siterte *Solgudens fall* (Haugan 2004) viser temaets stadige aktualitet.

¹¹ Arild Linneberg oppgir utgivelsesåret til 1936, både i Linneberg 1979: 210n og Linneberg 2001: 74.

Theodor W. Adorno og Knut Hamsun

En forbindelse mellom Adorno og Hamsun er altså allerede etablert. Lest i tråd med analysen i Löwenthals artikkel blir forfatterskapet uttrykk for en fascistoid livsanskuelse. Men den er fra 1937, tre år etter at Hamsun åpent hadde gitt uttrykk for støtte til Hitler (Se Kittang 1996b).¹² Verkene fra 1890-tallet ligger over 40 år tilbake i tid.

Som henholdsvis tenker og kunstner vil Adorno og Hamsuns verk uvegerlig måtte leses forskjellig. Men de har det til felles at de etter krigen *leses i lys av den*. Effekten blir naturligvis ikke den samme. Der krigen belaster Hamsun med anklagen om skyld, vil Adorno leses i lys av et konstant *bør* som er et resultat av en erfaring med lidelse. ”In the background is the catastrophe of Auschwitz. An attitude of protest is justified on the basis of the experience of National Socialism.” (Jäger 2004: 177f.) Forfatteren av tesen om at poesi etter Auschwitz er barbari, stiller seg (med rette) i et helt annet etisk-moralsk lys. Allikevel kan det det være verdt å ha in mente at dette kan fungere som et retorisk moment hos en filosof som tross alt springer ut av det europeiske storborgerskap og dets tradisjoner, og hvis teoridannelse inneholder elitistiske elementer som ikke alltid harmonerer med det forsonende blikket (Se Jäger 2004: 138 ff.).

Det samme gjelder Knut Hamsun, men her altså med motsatt fortegn. Men det er under Den andre verdenskrigen at Hamsun legger grunnlaget for det filteret hans bøker leses med – hans stillingtagen på Tysklands side. Gåten: hvordan det kunne skje, er neppe blitt fullgodt besvart, kanskje vil den aldri bli det. Men den normative orienteringen i Hamsun-resepsjonen virker retrospektivt. Forfatterens navn er et glimrende eksempel på et forfatternavn som:

... always [seems] to be present, marking off the edges of a text, revealing, or at least characterizing, its mode of being. The author's name manifests the appearance of a certain discursive set and indicates the status of his discourse within a society and a culture. (Foucault 2002: 228)

Diskursen er i Hamsuns tilfelle sentrert rundt hans støtte til Tyskland under krigen. Men samtidig dreier denne diskursen seg omkring tekster skrevet flere tiår før krigsutbruddet. (Et godt sammenlikningsgrunnlag er selvsagt å forestille seg hvordan verden vil se ut i 2048 – på

¹² I lys av dette blir det litt påfallende hvordan Jürgen Habermas, i innledningen til Löwenthals selvbiografi, kan se Hamsunartikkelen som bevis for Löwenthals og Frankfurterskolens teoribygningers overlegenhet i politisk prognose:

However, value judgments made from a theoretical stance eventually become ruptured and turn into rigid dogmatism if their validity is not also confirmed by the very critique those judgments guide. But this confirmation was realized. Did not Horkheimer, Pollock, and Lowenthal see coming, as early as 1930, the catastrophe of 1933? Did not Lowenthal already in 1937 decipher in Hamsun's work the character Hamsun was to confirm through his actions in 1940? Anyone familiar with the difficulties of social-scientific prognoses will be scarcely inclined to gainsay the analytical power of a theory that can pride itself on such achievements. (Löwenthal 1987b: 12)

denne forfatters 80-årsdag – og så forsøke å forestille seg hvordan dagens skriftproduksjon vil bli lest. Ikke noen enkel oppgave.) Siden bildet av Hamsun som landssviker spiller så sterkt inn i lesningen av hans verker, og siden biografien i Hamsuns tilfelle synes å være en uunngåelig del av tolkningen, må det være tillatt å stille spørsmålet om hvem den unge Hamsun var, han som skrev *Pan*.

Lars Frode Larsen har behandlet den unge Hamsuns politiske oppfatninger i biografien *Radikaleren. Hamsun ved gjennombruddet 1888–1891* (2001). I artikkelen ”Den unge Hamsuns politiske engasjement” oppsummerer han sine funn. Her heter det:

I bind to av forfatterne litteraturhistorie påstår Ingar Skrede i sin presentasjon av Knut Hamsun at han skal ha vært ’uartig lesning for radikale mennesker helt siden han begynte å skrive’. Utvilsomt gir Skrede uttrykk for en svært utbredt oppfatning. Ikke desto mindre må faktisk Knut Hamsun – i hvert fall i sin gjennombruddsperiode – ved mange anledninger ha vært et svært så *artig* bekjentskap nettopp for de radikale. Knut Hamsuns radikalisme er et ufrakommelig faktum som man etter hvert vil bli nødt til innreflektere og ta høyde for – det gjelder så vel litteraturvitere som historikere. (Larsen 2002: 11)

Larsen dokumenterer altså at Hamsun i begynnelsen av 90-årene var politisk venstreradikal. Det behøver i seg selv ikke bety så mye for lesningen av forfatterskapets første tiår, men det bidrar unektelig til å svekke troverdigheten til lesninger som betoner tekstene reaksjonære preg.

Herværende lesning av *Pan* er altså ikke den første som er inspirert av Adorno. Men i stedet for å lese de to forfatterne som motpoler, der den ene blir den annens motstykke, er min holdning å lese (den unge) Hamsun sympatisk i forhold til Adorno. Tematisk er modernitetskritikken sentral, formelt impliserer det først og fremst en aksept av at boken er et modernistisk verk. Som jeg allerede har påvist, er det i dag den rådende oppfatning blant Hamsunforskere. I lys av dette blir det vanskelig å se noen god grunn til at enkelte, blant dem Ståle Dingstad, ikke ”forstår hvorfor man stadig forsøker å aktualisere Hamsun ved å tilskrive ham en plass blant modernistene i norsk og europeisk litteratur.” (Dingstad 1999: 271) David Mickelsen antyder vel et svar på spørsmålet når han skriver: ”[G]iants like Proust, Joyce, and Kafka did not spring, full-grown, from the forehead of Joseph Conrad. They had a number of precursors. [...] One of these early leaders in the break from realistic mode of fiction was Knut Hamsun.” (Mickelsen 1985: 195) Dersom Hamsun har vært en viktig figur som modernist i 1890-årene, kan det neppe være tvil om at dette aspektet er verd å undersøke.

OPPLYSNINGENS DIALEKTIKK

'Filosofien er til for å gjøre bot for det som ligger i dyreblikket'.

TH. W. ADORNO

Krigen ble først og fremst avgjørende for Theodor W. Adorno (1903–1969) fordi han hadde en far som var jøde. Selv om faren hadde konvertert til protestantismen, og Theodor var konfirmert, var han blant de første til å merke konsekvensene etter Hitlers maktovertakelse i 1933. Allerede den 11. september, på sin egen 30-årsdag, mottok han brevet som fratok ham retten til å undervise ved Frankfurt-universitetet. Uten undervisningsmuligheter i Tyskland ble det til at han reiste først til Oxford, deretter, i 1938, til USA, der Institute für Sozialforschung hadde etablert seg i Los Angeles under vennen Max Horkheimers ledelse. Som tenker var Adorno, i likhet med instituttets øvrige medlemmer, forankret i en samfunnskritisk marxisme-leninisme. Oppgaven som nå lå foran Horkheimer og Adorno ble etter hvert tydelig for dem. I den kritiske fasen verden var i ferd med å gå inn i, var det nødvendig med motkrefter. Sammen skulle vennene skrive ”a political manifesto [...] intended to justify the 'actuality of Marxism' in the present international situation.” (Jäger 2004: 106) Manifestet, som Horkheimer og Adorno arbeidet med i fellesskap (og med god hjelp av Adornos kone, Gretel Adorno) fra 1939 til det var ferdig i 1944, ble til *Opplysningens dialektikk. Filosofiske fragmenter (Dialektik der Aufklärung. Philosophischen Fragmente)* – i følge Arild Linneberg, Adornos norske oversetter, ”eitt av dei viktigaste kulturkritiske verka i dette hundreåret” (Adorno 1992: 11). Boken er antakelig Frankfurterskolens mest berømte utgivelse – og er kalt ”den kritiske bevidstheds bibel”.

Opplysningens dialektikk inneholder seks essays om vidt forskjellige emner – fra *Odyseen* til Benny Goodman. Lorentz Jäger, i sin kritiske politiske biografi over Adorno, beskriver den som en ”left-wing response” til Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918–1922), og ser den som et metahistorisk forsøk på å presentere ”a comprehensive interpretation of history.” (Jäger 2004: 121) I samme tone skriver Simon Jarvis: ”It looks as though the book is an outlandish survival of the nineteenth century of speculative universal history”. Men han retter seg selv. Til tross for den tilsynelatende utdaterte formen, er det viktig, skriver han, å samle seg om to aspekter ved den. For det

første, dens filosofiske forsøk på å innfange mulighetsbetingelsene for tenkning i en moderne verden gjennom et sivilisasjonshistorisk perspektiv.

[T]he book starts out from where we are now, from the assumptions about concepts and about the world which we habitually deploy, very often without recognizing that we are making those assumptions. It sets out to give an account of how we got to these assumptions, but it does this by working back from these assumptions themselves. It asks: what must have happened for our thinking to be what it is? (Jarvis, 21)

For det annet, skriver Jarvis, er det viktig å merke seg bokens fragmentariske karakter. Gjennom en serie bevegelser blir beslektede ideer og motiver belyst under forskjellige synsvinkler (Jarvis 1998: 21) – en skrivemåte som Adorno skulle perfeksjonere i senere arbeider, og som ofte går under betegnelsen *prismatisk*.

Under overskriften ”Brave New World” skriver Jäger om ”the terrible sadness that must have motivated Adorno’s sociological analyses” i begynnelsen av USA-eksilet. (Jäger 2004, 103) Han hadde opplevd maktovertakelse og eksil. Vennen Walter Benjamin hadde tatt sitt eget liv på den spansk-tyske grensen under et fluktforsøk fra Naziregimet. Men *Opplysningens dialektikk* er skrevet under en enda mørkere himmel – ”at a time when the first reports of the annihilation of the European Jewry were reaching the outside world.” (Jäger 2004: 123)

Krigserfaringen avleirer seg i verket i form av en usedvanlig brutal, mørk, nærmest uforsonlig tone – til tross for at forsoning er bokens ypperste ambisjon. Boken er sentral for forståelsen av Adornos filosofi slik den utviklet seg etter krigen – selv om den tar opp i seg tanker som også tidligere har gjort seg gjeldende, kanskje spesielt i tekstene som senere ble utgitt under samletittelen *Philosophie der neuen Musik*. I forordet til annen utgave av *Opplysningens dialektikk*, som i likhet med *Estetisk teori* ble utgitt samme år Adorno døde, heter det at tankene som legges frem ”i vid udstrækning har været bestemmende for vores senere teoretiske bestrebelser” (Horkheimer og Adorno 1995: 21).¹³

Opplysningens dialektikk gjorde Adorno berømt. Inntrykket man får av Adorno etter krigen er av en person hvis blikk reflekterer lidelsen. Det er som om sivilisasjonskritikken henter moralsk energi fra krigens moment av moralsk nedsmelting.¹⁴ Eller som Jeffrey Herf uttrykker det i boken *Reactionary Modernism*: ”Its author’s clear intention was to suggest

¹³ Adorno er i perioden forut for skrivingen av *Opplysningens dialektikk* svært produktiv. I et brev til Walter Benjamin fra 1940 skriver han ”You can see that I have not exactly been idle. But this is all simply a prelude to the collaboration I am planning with Max.” (Adorno 1999b, 322)

¹⁴ Verkets filosofiske verdi er omdiskutert. For en interessant kritikk, se Herf 1990: 229 ff.

that Auschwitz presented the possible fate of the modern world as a whole. Modernity in general, not only German modernity, combined myth and reason. Auschwitz, not the proletariat, is the specter that hunts the modern world.” (Herf 1990: 234)

Myte og opplysning

For å forklare opplysningen må Adorno og Horkheimer avdekke det *noe* opplysningen springer ut fra. De søker altså bakover, til mytiske strata i menneskenes historiske utvikling. Dette *noe* er det mytiske – det Sehmsdorf karakteriserer som ”the primordial chaos before man had separated himself from the world and from himself through reason”. Dette er den klassiske oppfatningen av opplysningsprosjektet, som vi så Kant formulere innledningsvis. Og i utgangspunktet slutter Adorno og Horkheimer seg til Kants definisjon. Opplysning handler om at mennesket tar sin egen forstand i bruk i en befriende gest, snarere enn å underkaste seg tradisjon, myte og magi. Opplysningens mål er frihet. Men frihetens skygge har gjennom hele den vestlige historie vært volden. Det kan altså se ut til at rasjonaliteten bærer irrasjonaliteten ved barmen.

Opplysningens dialektikk tar utgangspunkt i følgende observasjon:

Oplysning i videste betydning: fremadskridende tenkning har fra tidernes morgen stræbt efter at tage frykten bort fra menneskene og at indsætte dem som herrer. Men den totalt oplyste jord stråler i den triumferende katastrofes tegn.” (Horkheimer og Adorno 1995:35)

Det tette sitatet inneholder mye informasjon. Opplysning forstås her som tenkningens streben etter å fjerne *frykten* fra menneskenes liv. Men i den verdenen som er dominert av denne samme, tilsynelatende frigjørende tanke, hersker katastrofen. Spørsmålet de to forfatterne drøfter er hva slags mekanismer som er årsaken til dette tilsynelatende paradokset. ”Det vi hadde sat os for, var faktisk intet mindre end at erkende, hvorfor menneskeheden i stedet for at træde ind i en sandt menneskelig tilstand synker ned i en ny form for barbari.” (25) Sentralt i verket er Adorno og Horkheimers oppdagelse av opplysningens indre apori, mekanismene bak dens selvødeleggelse (27). Ved å føre opplysningstenkningen tilbake til utspringet i de arkaiske myter, viser forfatterne videre hvordan opplysningens rasjonalisering og sekularisering ikke, slik man skulle tro, fører entydig ut av det mytiske. I stedet er myte og opplysning dialektisk forbundet med hverandre: ”allerede myten er opplysning, og: opplysningen slår tilbake i mytologi.” (31)

Den totalitære opplysning og identitetstvang

Begrepet som holder mytisk og moderne rasjonalitet sammen, og som går som en rød tråd gjennom hele verket, er dominans, eller *herredømme*. Stilt overfor en fiendtlig og truende natur har mennesker til alle tider hatt behov for herredømme – rett og slett for å sikre sin egen eksistens. Naturfrykten har vært den drivende kraften i opplysningsprosjektet. Gjennom en ny og moderne organisering av jeget, etablerer det moderne subjektet seg som bærer av en instrumentell rasjonalitet som gjør menneskets makt over naturen til noe absolutt, til selve det okkular naturen sees gjennom. Slik kan forfatterne bemerke: ”Oplysning er totalitær.” (39)

Men slik blir makten altomfattende. I en verden som er gjennomlyst av den instrumentelle fornuft finnes snart ikke noe utenfor herredømmestrukturene selv. Med en metafor – interessant nok hentet fra økonomien – skriver Horkheimer og Adorno:

”Prisen for subjektets opvågning er anerkendelsen af magten som princip for alle relationer. [...] Menneskene betaler for forøgelsen af deres magt med fremmedgørelsen for det, de udøver magt over. Oplysningen forholder sig til tingene som diktatoren til menneskene. Han kender dem for så vidt, som han kan manipulere dem. Derigennem bliver deres I-sig-selv til et For-ham.” (42)

Naturen reduseres altså til et objekt for menneskelig manipuering. For Horkheimer og Adorno er dette en innsikt som får store epistemologiske konsekvenser, i det den endrer betingelsene for menneskelig erkjennelse. Den moderne, instrumentelle manipulerbarhet, slik den ble filosofisk forankret hos Immanuel Kant, forutsetter en enhet mellom objekt og subjekt som ikke etterlater seg noen spor utenfor systemet: ”Ifølge Kant sigter den filosofiske dom mod det nye, alligevel erkender den intet nyt, idet den til stadighed blot gentager, hvad fornuften altid har lagt ind i genstanden.” (63) Sammenfallet mellom subjektet og objektet gjør opplysningen totalitær i den forstand at den krever alle tings indre sammenheng. Det er dette Adorno kaller identitetstvang. I følge Adorno blir *tallet* en dobbelt gyldig metafor for identitetstvangen i subjekt-objektrelasjonen og kravet om enhetlig sammenheng i virkeligheten: ”For opplysningen er alt *det* blot skin, som ikke går op i tal, i sidste ende i tallet én” (40). I en verden der alt skal korrelere med alt annet, mister tingene sine særskilte kvaliteter, og dermed seg selv: ”Identiteten betales af alt med alt derved, at intet samtidig må være identisk med sig selv” (46). Også forholdet mellom det oppfattende subjekt og det oppfattede objekt omfattes av den universelle enhetstenkningen. Den abstraherte natur bringes til overensstemmelse med subjektets indre sammenheng. I *Estetisk teori* sier Adorno: ”... i den empiriske virkeligheten blir subjektets identitet med voldelige midler påtvunget alle gjenstander, som derved mister identiteten” (Adorno 1999: 17).

Naturen kan bare, i tråd med Kants "Ding für dich", erkjennes *qua* manipulerbar, det vil si bragt under det matematisk-naturvitenskapelig herredømmets monopoliserende blikk. Alle andre aspekter ved den må med nødvendighet tilhøre en annen sfære, utilgjengelig og bragt til taushet. Bare som uttrykk for den rasjonaliteten som mennesket projiserer på tingene kan de erkjennes."Oplysningen anerkender på forhånd kun *det* som væren og historisk virkelighet, der lader sig indfange af enheden; dens ideal er det system, af hvilket alle ting følger." (Horkheimer og Adorno 1995: 39) Resultatet er at virkelig erkjennelse ikke lenger er mulig; all erkjennelse forfaller i tautologier.

Mytens rasjonalitet

Men behovet for instrumentell kontroll og maktutøvelse er ikke noe moderne fenomen; mennesket har til alle tider vært avhengige av bearbeidelse av naturen. Dyr, planter og anorganisk materiale blir til mat, klær og ly for vær og vind. For at mennesket skal kunne kontrollere naturen omkring seg, må de ha en viss mental tilgang til den: Den må fremstå for dem på en måte som gjør den tilgjengelig for teknisk bearbeidelse, det vil si, den må oppfattes av mennesket som *påvirkelig*. Mennesket er som vesen *teknologisk* orientert. Kontroll over naturen er nødvendig, også for det arkaiske mennesket.¹⁵ Også det arkaisk-mytiske menneske strukturerer sin tenkning omkring kontroll: "Myten ville berette, nævne, fortælle oprindelsen: men dermed ville den fremstille, fastholde, forklare. (41)

Denne mytiske strukturering av verden er magisk-mimetisk orientert. Kontroll over omgivelsene oppnås innenfor en mytisk rasjonalitet gjennom etterligning og trolldom: "Trolldommen forfølger formål ligesom videnskaben, men den gør det gennem mimesis, ikke gennem en stadig større distance til objektet. (44) Skillet mellom myte og opplysning, mellom magi og scientisme, er derfor primært et skille mellom rasjonalitetsformer som strukturerer verden forskjellig, som iscenesetter omverdenen (og menneskets plass i den) på forskjellige måter som kontrollert objekt. I tråd med Adornos dialektiske utlegning av forholdet mellom myte og opplysning slår Lévi-Strauss fast:

[T]here are two distinct modes of scientific thought. These are certainly not a function of different stages of development of the human mind but rather of *two strategic levels at which nature is accessible to scientific enquiry*: One roughly adapted to that of perception and the imagination: the other at a remove from it. (Lévi-Strauss 1966: 15)

¹⁵ Som strategi betraktet er mytisk rasjonalitet forbausende effektiv. Med uttrykket "The Neolithic Paradox" betegner Lévi-Strauss det faktum at allerede mennesket i yngre steinalder (ca. 4000-1800 f.v.t) frembragte teknologiske oppfinnelser som pottemakeri, veving, landbruk og temning av dyr (Lévi-Strauss 1966: 13) – men at det deretter skulle gå mange tusen år før den teknologiske utviklingen vi kjenner, ble igangsatt.

Skillet mellom myte og modernitet er altså et skille mellom alternative rasjonalitetsmodi, som begge har naturfrykten som sin første beveger, og som derved er bundet opp i et behov for herredømme.” Magic and mimesis are themselves cognitive practices, rational attempts to control nature.” (Jarvis 2002: 30) I motsetning til opplysningen skjuler ikke myten sitt forsøk på å oppnå herredømme – i myten er det ikke allerede blitt identisk med tenkningen:

Magi er blodig usandhed, men i magien fornægtes herredømmet endnu ikke ved, at det – transformeret til den rene sandhed – lægger sig selv til grund for den verden, som er prisgivet det. Troldmannen gør sig dæmonerne lig; for at skræmme eller formilde dem gør han sig skræmmende eller mild.” (Horkheimer og Adorno 1995: 42f.)

Opplysningens sosiale konsekvenser

Men hva er sammenheng mellom vold og instrumentalitetens erkjennelsesmessige tautologi? Hovedmekanismen er instrumentaliseringens tilbakeslag i de sosiale relasjonene:

For herredømmet betales ikke blot med menneskenes fremmedgjørelse over for de beherskede objekter: med tingsliggjørelsen af ånden blev menneskenes egne relationer forhekset, også hver enkelts relation til sig selv. Han skrumper ind til at være knudepunkt for konventionelle reaktioner og funktionsmåder, som sagtens forventes af ham. Animismen havde besjælet tingen, industrialismen tingsliggør sjælene. (65 f.)

Det er ikke bare relasjonen til naturen – men til andre mennesker, og i siste instans eget jeg – som forvitrer. Instrumentalitetens sosiale organisering, arbeidsdelingen, skaper en regresjon blant mennesker som gradvis fratas muligheten til reell erfaring.

Menneskeheden, hvis dygtighed og kundskab differentieredes med arbejdsdelingen, bliver samtidig tvunget tilbage til antropologisk mere primitive stadier, thi herredømmets varighed betinger midt i den tekniske lettelse af tilværelsen, at instinkterne fikses gennem stærkere undertrykkelse. (75)

I siste instans er det ikke bare mentale prosesser og erkjennelse som blir rammet.

Opplysningens reduksjonistiske og voldelige overslag retter seg mot selve den erfarende kroppen, mot kroppens evne til sansemessig å ta inn verden. Under den senindustrielle kapitalismen synker ikke mennesket bare inn i mental stupor, men regrederer til nærmest dyreliknende stadier også rent kroppslig, der de mer ligner ”padder” enn mennesker, i følge forfatterne.¹⁶

¹⁶ Man kan jo tenke seg hva slags fortolkning et slikt utsagn ville fått dersom det var framsatt i noen annen sammenheng. Men også her danner det seg et problem ved forfatterens dom over dem de ser seg rede til å redde.

Af de beherskedes umodenhed lever samfundets overmodenhed. Jo mere kompliceret og fint *det* samfundsmæssige, økonomiske og videnskabelige apparatur er, til hvis betjening produktionssystemet for længst har afstemt kroppen, desto mere forarmede er de oplevelser, denne krop er i stand til at have. Elimineringen af kvaliteterne, deres omregning til funktioner overføres i kraft af de rationaliserede arbejdsmetoder fra videnskaben til folkeslagenes erfaringsverden og tenderer mod atter at få dem til at ligne padderne. *Massernes nuværende regression består i den manglende evne til at med øren at kunne høre noget ikke allerede hørt, med egne hænder at kunne røre ved noget ikke allerede grebet: den nye form for forblændelse, som træder i stedet for enhver besejret mytisk.* (76, min uth.)

Produksjonsapparatet vender seg med voldsom kraft mot arbeiderne, der selve kroppen og dens erfaringsmuligheter gradvis ødelegges. Slik innebærer opplysningen en regredering til et bevissthetsnivå hvis nummenhet og erfaringspotensial ikke står over de arkaiske folks erfaringsmuligheter i et mytisk ordnet univers.

Opplysningen bærer således med seg momentet av vold i form av en skjebnesvanger omdefinering av forholdet mellom menneske og verden. Instrumentaliseringen gjør at verden i en forstand tømmes for mening, og omgangen med den forfaller til bruk og utnyttelse. Instrumentalitetens materielle tilsynekomst er teknikken, som igjen retter seg mot mennesket og skaper en regressiv bevegelse som er det motsatte av frihet. Slik forskyver opplysningen målet med menneskenes omgang med naturen historisk fra ”indsigtens lykke” til ”metode, udnyttelse af andres arbejde, kapital” (36).

Konsekvensen er altså at mennesket frarøves muligheten til å erfare tingene i deres annerledeshet og fulle mening. I stedet setter verden seg som objekt for sin egen betraktning, der ingenting noengang kan forestilles å være annerledes enn det er. Heri ligger opplysningens omslag til myte, i at menneskene i opplysningen blir fratatt håpet om en annerledes virkelighet. På samme måte som Sisyfos er det moderne mennesket fanget i sitt eget bilde:

Det faktiske får ret, erkendelsen indskrænker sig selv til en blot og bar tautologi. Jo mere tænke maskinen undertrykker det værende, desto mere blindt lader den sig nøje med at reproducere det. Dermed slår oplysning tilbage i den mytologi, som den aldrig forstod at undslippe. Thi mytologien havde i sine skikkelser genspejlet essensen af det bestående: kredsløb, skæbne, verdens herredømme som sandheden og givet afkald på håbet. Både i det mytiske billedets prægnans og i den videnskabelige formels klarhed bekræftes det faktiskes evighed, og den blotte eksistens udsiges som den mening, den står i vejen for. Verden som en gigantisk analytisk dom, den eneste af alle videnskabens drømme, som er blevet tilovers, er af samme slægt som den kosmiske myte, der knyttede skiften mellem forår og efterår sammen med Persefones rov. (64 f.)

Håpet om endring går tapt i rasjonalitetsregimer som fastholder verden i sitt eget bilde.

Opplysningen faller tilbake i det mytiske ved ikke å tillate noe utenfor seg selv.

Selvforklarende og allmektig blir den selv den mest omfattende myte av alle.

I den følgende tematiske analyse av *Pan. Af Løjtnent Thomas Glahns Papierer* vil jeg lese Glahns nordlandsopphold og fortellingen om den i lys av Horkheimer og Adornos modernitetsanalyse, slik den er formulert i *Opplysningens dialektikk*. Glahns naturdrøm blir i denne lesningen uttrykk for en mytisk rasjonalitetsform, som i løpet av fortellingen gradvis blir transformert til et moderne, instrumentelt rasjonalitetsparadigme. Parallelt med Glahns resiviliseringsprosess inntreffer en økende voldelighet, en voldelighet som retter seg både utover mot omverdenen og innover mot det egne subjektet.

NORDLANDSSOMMERENS EVIGE DAG

*APRIL is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.*

T. S. ELIOT

Vi vet ikke stort om den Løytnant Glahn som oppsøker Nordland på tidligvåren i 1855. Men som vi så innledningsvis, kan vi etablere en kontekst for hans flukt fra byen og det hektiske livet der – blant annet gjennom å situere verket i en bestemt idéhistorisk sammenheng. For Glahn er meningstapet knyttet til byens mylder og overflatiske relasjoner. ”Jeg lader en Prop knalde og kalder glade Mennesker til” (204). Det skinner tydelig gjennom at han egentlig lever et liv i lede: ”Tiden er meget lang, jeg faar den ikke til at gaa saa hurtigt som jeg vil, skønt jeg ikke sørger over noget, og skønt jeg lever det lystigste Liv.” (1) I bymiljøet fremstår han som avstumpet, overfladisk og ”død”, tiden går sakte, han makter ikke å ta inn over seg sitt eget følelsesliv. Tiden i byen (slik den er framstilt i rammefortellingen) er *død tid* (Kittang 1996: 72). Walter Benjamin kaller det byens ’død-like idyll’ (Benjamin 1991: 89). Glahn fremstår som avsondret fra opplevelsene byen tilbyr, han lar seg ikke henrive. Han har, med Adorno, mistet evnen til å *erfare*, kan ikke erfare omverdenen eller seg selv som meningsbærende. Løsningen på denne konflikten blir å oppsøke naturen, i et forsøk på å skape mening gjennom en regressiv bevegelse tilbake til en mytisk-mimetisk rasjonalitet og personlighetsstruktur.

På et psykologisk nivå har Martin Humpál argumentert overbevisende for at vi må se Glahns prosjekt som et selvterapeutisk prosjekt. Glahn er beskadiget av det moderne livet, og det er på denne bakgrunnen vi må se hans reise til Nordland. Humpál: ”Critics forget that the story of Glahn’s stay in Nordland is the subjective product of a damaged, imbalanced, and highly idiosyncratic person” (Humpál 1998: 107) I følge Humpál er Glahns fortelling et produkt av hans ”troubled mind”, et uttrykk for psykologisk flukt og selvbedrageri (Humpál 1998: 106). *Pan*, mener Humpál, må leses som historien om et mislykket terapeutisk dobbeltprosjekt: ”Glahn’s is the story of a double escape from the world of bourgeois modernity into his private world: first in Nordland (‘back-to-nature-escape’), then in his writing (‘artist-escape’) [...] The narrative is to have a therapeutic purpose: Glahn narrates about his past self

in order to come to terms with his present self” (Humpál 1998, 109/112). For Humpál er det Glahns patologiske psyke, splittet mellom naturlengsel og sosiale behov, som er fortellingens primære drivkraft. Slik lest blir *Pan* da en beretning om mislykket jeg-integrering, og det narratologiske sammenfallet mellom forteller-jeg og fortalt jeg, mellom Glahn som romanperson og forteller, blir for Humpál uttrykk for Glahns mangel på modning og evne til å distansere seg fra sine opplevelser sommeren 1855. Det terapeutiske prosjektet blir mislykket. Når han ikke makter å forene de motstridende kreftene i seg, drives Glahn i døden.

Hva er det egentlig som har motivert Nordlandsreisen? Det er bokens store lakune, Glahn lar oss bare ane konturene av den baudelairske spleen, storbymodernitetens ødeleggende innvirkning på det sarte nervemennesket. Allikevel er det viktig, reisen og dens motivering utgjør den basis ”som heile romanhandlinga hviler på” (Kittang 1996: 61). Kan det finnes spor i teksten? Jeg mener det.

To steder viser teksten utover den kronologiske rammen for narrativet (1855–1861), begge innenfor narrativets hoveddel, det vi kan kalle Nordlandshandlingen. På det første stedet er Glahn for første gang på besøk hos familien Mack. Han beskriver sin egen reaksjon: ”Der sidder jeg og ser paa alt dette, og ingen aner, at jeg gennemskuer hver Sjæl. *I flere Aar* har jeg ment at kunne læse i alle Menneskers Sjæle. Kanske er det ikke saa” (27, min uth.)¹⁷ Det andre stedet omhandler Glahns sosiale omgang, og har form av en replikk til Edvarda: ”Jeg har i *to Aar* været saa lidet i Menneskers Selskab.” (145, min uth.)¹⁸ I det første sitatet må vi anta et ”flere Aar” betyr mer enn to – så dersom den indre monologen er lagt til den fortellende Glahn, omfatter tidsrommet allikevel minst ett år før nordlandshandlingen. Glahns karakterstikk maner fram konturene av en av storbyens arketyper, flanøren, den ivrige betrakter av folkemengden.

nysgjerrigheten kan sees som utgangspunkt for ... geni. Kan De huske et bilde (det er faktisk et bilde!), som er skrevet av en av de betydeligste forfattere i vår tid, og som heter *Mannen i mengden*? En rekonvalesent, som sitter bak et kafévindu og med stor nytelse betrakter mengden, lever seg inn i tankene og følelsene hos dem som beveger seg omkring ham. Han er nylig hjemvendt fra dødens kyster og ånder frydefullt inn

¹⁷ Stedet er interessant, og fanger oppmerksomheten ikke bare ved å peke ut av kronologien, men fordi det både eksemplifiserer den glidende overgangen mellom fortellende og fortalt jeg, og fordi det er blant svært få eksempler på refleksjon i romanen. Tankerekken beveger seg fra fortalt situasjon (Sirilund, den første setningen), men allerede i den andre setningen er vi usikre på om vi fremdeles er i opplevelsensnivået eller om synsvinkelen er flyttet til skrivesituasjonen. Den siste setningen er helt umarkert i så henseende. Dersom vi tolker det slik at de to siste setningene reflekterer det fortellende jeg, faller bevegelsen fra Sirilund til skrivesituasjonen sammen med en gradvis selvbenektelse: Fra det bekreftende ”jeg gjennomskuer hver Sjæl” til det benektende ”Kanske er det ikke saa”. Den negasjonen av subjektivt nærvær, som vi skal argumentere for, og som allerede er implisert av den fortellende Glahns fjerning av seg selv fra teksten, viser seg langs den temporale aksen. Som vi også skal reflektere over forholdet mellom desubjektivisering, refleksjon og skriftproduksjon.

¹⁸ Vige påpeker i sin analyse kun denne referansen, og tillegger den liten vekt (Vige 1969: 15).

alle livets spirer og strømmer; ettersom han har vært på grensen til å glemme alt, erindrer han og vil med stor glød erindre alt. Til slutt styrter han ut gjennom denne mengden på jakt etter en ukjent, fordi denne mannens ansiktstrekk brått har fascinert ham. Nysgjerrigheten er blitt en skjebnesvanger, uimotståelig lidenskap! (Baudelaire 1987: 108 f.)¹⁹

Britt Andersen ser Glahn som et eksempel på ”Baudelaire *flaneur étranger*”, og som sådan en forløper til det moderne. Han definerer seg gjennom blikket: ”Som flanør er Glahn bærer av et tilsynelatende tilfeldig blikk. Til tider registrerer det alt så klart som et røntgenfotografi.” (Andersen 2000: 13) I artikkelen ”Le style de Knut Hamsun” i Gyldendals festskrift til forfatterens 70-årsdag, som i stor grad kretser om nettopp *Pan*, finner Hamsuns franske oversetter, Georges Sautreau, flanør-motivet forsterket gjennom Hamsuns stil:

Hamsun ne se sert pas de longues périodes, mais en général de phrases courtes, d’une allure nonchalante, comme d’un flâneur qui va au hasard, avec des arrêts, des hésitations, des retours, des corrections, des réticences, et qui pourtant, malgré toutes les apparences, sait parfaitement où il va, où il veut nous mener, et nous y mène sans que nous concevions même la possibilité de ne pas le suivre. (Sautreau 1927: 143)

Glahns kommentar om sitt blikk, om evnen til å ”lese” omgivelsene, må sees i sammenheng med bokens øvrige vektlegging av synsinntrykkene og ikke minst Glahns påståtte dyreblikk. Motivet knytter Glahn til storbyens via flanøren som arketypp – samtidig som lesningen av naturen og tolkningen av dens tegnmessighet også inngår i hans mytiske persona. Glahns varierende evne til å lese tegnene omkring ham inngår i utviklingen fra en mytisk til en instrumentell fornuftsstruktur. Denne blikkets ufullstendighet, blir i Andersens øyne også til et spesifikt modernistisk trekk. I følge Andersen kan ikke Glahns blikk trenge inn til tingenes kjerne, men forblir overflatisk og ufullstendig – et trekk hun knytter til modernismen, i kontrast til realismens kontrollerte og sammenhengende univers. (Se Andersen 2000: 13)

Men Glahn uttrykker jo også tvil om sin egen evne til å lese omgielsene og deres innerste tanker. Kanskje kan han ikke lenger se inn i fremmedes sjeler? Blant bokens ytterst få selvrefleksjoner, er dette den eneste som gjentas. Det gir den naturligvis tyngde. Tvilen på egne observasjonsevne karakteriserer Glahn. Det man kan spekulere i, er om denne tvilen er knyttet til en spesifikk hendelse. Er noe skjedd? ”Jeg har i *to Aar* været saa lidet i Menneskers Selskab.” Konturene av et slags indre eksil trer fram. Hva slags situasjon kan ha skapt Glahns eksil? Og hvordan harmonerer dette eksil med hans redsel for å bli iaktatt, som er et tydelig motiv gjennom hele romanen? Den konkrete, tidsavgrensede sosiale isolasjon

¹⁹ Forfatteren er Edgar Allen Poe, novellen som omtales er ”The Man of the Crowd” (1840).

som har inntruffet to år før utsagnet faller – innenfor fiksjonen, fra høsten 1853, kan meget vel handle om et mentalt sammenbrudd, et institusjonsopphold. Kanskje fengsel? Dette er og blir spekulasjoner, men allikevel mener jeg det godtgjør en tolkning av Glahns bakgrunn som storbymenneske som av en eller annen grunn har kommet til å bli isolert. Det gjør det ikke mindre troverdig å tolke reisen til Nordland som en forlengelse av, eller forsøk på brudd med, denne eksiltilstanden, som et rekonvalesensopphold. Glahn har flyktet fra en situasjon han ikke har mestret sosialt. Samvær med mennesker er blitt for mye for ham; byens materielle og sosiale trykk er blitt for stort. "[S]pleen bryter ... ned idealet" (Benjamin 1991: 89).

Tolkningen av Glahn som usammenhengende, inkonsistent og derved grunnleggende upålitelig (i betydningen usannferdig) blir styrket. Det er en slik forutsetning som ligger til grunn for å se Glahns skriveprosjekt som ytterligere et forsøk på å "come to terms with his present self". Antakelsen gir også tilgang til en annen og dystre tolkning av gjentakelsen som stilistisk trekk, som for eksempel i den berømte åpningssetningen: "I de siste Dage har jeg tænkt og tænkt paa Nordlandssommerens evige Dag." (1) Antydes her noe tvangsmessig, urovekkende? "Par la simple répétition d'un mot, il sait obtenir des effets extraordinaires. 'I de siste Dage har jeg tænkt og tænkt paa Nordlandssommerens evige Dag', et dès cette première phrase de PAN, nous sommes, nous aussi, pénétrés jusqu'au fond de notre être par l'obsession de cet été du Nordland" skriver Sautreau (Sautreau 1927: 144). Har det vakre uttrykket allerede fra åpningsreplikken en mørk klangbunn?

I tolkningen av Glahn og romanens uuttalte men implisitte utgangspunkt, bør vi heller ikke miste av syne at Glahn er offiser. Det er ikke stort vi får vite om dette, annet enn at den berettende Glahn er avskjediget fra sin stilling – et tegn på at oppholdet i Nordland til slutt var mislykket som reintegreringsstrategi – selv om det jo ikke sies noe om hvorvidt avskjedigelsen hadde skjedd allerede før Nordlandsreisen. Offisersuniformen skal komme til å spille en viktig rolle mot slutten av Nordlandsoppholdet, og ordet "Løjtnant" er en del av bokens tittel. I det perspektivet som anlegges her utgjør det militære en sosial kontekst som potenserer tolkningen av Glahns som beskadiget i Adornos forstand: Militære omgangsformer er i utpreget grad preget av makt, herredømme og tingliggjøring, og militærvesenet er i seg selv et direkte uttrykk for makt. I og for seg er de selve grunnlaget for en militær organisasjon; krigen blir den ytterste prøve på om organisasjonens tingliggjøring av mennesket er kommet langt nok til at han er beredt til uten å nøle yte nasjonen – det moderne – det største offer: sitt liv. I det militære er hver mann redusert til sin funksjon Og i utpreget grad er hver mann *utbytbar*: I krigen erstattes de falne suksessivt av friske mannskaper. Slik går det en linje fra Glahns yrkesliv til den varefetisjismen Benjamin peker

på i sin behandling av Paris' passasjer, og ikke minst til den tingliggjøringen av mennesket som preger det moderniserte samfunnet. Britt Andersen har lagt vekt på koplingen til Paris. Hun påpeker i den sammenheng at Glahn, under sitt første besøk hos Mack, nevner at hans bibliotek er fylt av franske bøker, blant dem ”flere Oplysningsskrifter” (29). ”Det er et tydelig signal om hvilke litterære assosiasjoner teksten ønsker å vekke.” (Andersen 2000: 13)

Men assosiasjonene behøver ikke være utelukkende litterære. Militærvesenet er i sitt vesen forbundet med voldsutøvelse, i den grad at volden jo er selve dets *raison d'être*. Her fokuseres de motiver Adorno knytter til den samfunnsmessige undertrykking av subjektet. Militærvesenet er uttrykk nettopp for den type dehumanisering Adorno setter i sammenheng med identitetstvingen. I denne sammenheng kan det være verdt å nevne at Baron Haussman, som var ansvarlig for ombyggingen av Paris etter Pariserkommunen i 1848, tiltrådte sin stilling i nettopp 1853. Anlegningen av de brede avenyene hadde ikke kun estetiske siktemål, men skulle også tjene til å forenkle troppeforflytninger og hindre bygging av barrikader.²⁰ Den endringen i byens fysiognomi som vi har behandlet ovenfor er i *Glahns* samtid et direkte uttrykk for økt spenning mellom samfunnssklassene; innskrevet i makt. Benjamin kommenterer tørt: ”Samtiden døver dette foretagendet: ’strategisk utsmykning’” (Benjamin 1991:91).

Tolkningen støtter Humpáls oppfatning om at oppholdet i Nordland og nedskrivningen av hendelsesforløpet har en selvterapeutisk funksjon for den berettende/opplevende Glahn. Det er nærliggende å tolke det dithen at Glahns prosjekt mislykkes, noe vi skal komme tilbake til senere i analysen.

Om *Sult* og *Mysterier* skriver Atle Kittang at de ”omformar ... romanpersonane til medvitsrom som unndrar seg viljens kontroll” (Kittang 1996: 57). Etter min mening kan også Glahn sees som et slikt ”medvitsrom”, en arena der forskjellige og inkommensurable rasjonalitetsformer møtes. Glahns konfliktfylte forhold til omgivelsene, kan slik tolkes som et bilde på en dypereliggende historisk-sosial problemstilling, nemlig det fundamentale skismaet mellom natur og menneske, forstått som myte og opplysning, som er skapt av den moderne formålsrasjonaliteten. Når Glahn ikke kan forsone sin splittethet i verden, er det fordi en slik forsoning simpelthen er umuliggjort innenfor det rasjonalitetsparadigmet som behersker den. ”[A] non-coercive integration of the self could never be realized in an objectively antagonistic society”, slår Jarvis fast (Jarvis 1998:33).

²⁰ ”Brede gater skal gjøre det mulig å reise dem [barrikadene], og nye gater skulle sørge for den korteste veien mellom kasernene og arbeiderkvarterene.” (Benjamin 1991: 91)

I denne avhandlingen skal jeg se Glahns utvikling i lys av Adornos sivilisasjonskritikk, som metafor for den indre og ytre vold som er forbundet med opplysningsprosjektet. Slik kan *Pan* leses som en fortelling om tiltagende vold i et opplysningsprosjekt på mikronivå. Glahn selv beveger seg fra en mytisk til en rasjonalisert tolkningshorisont. I dette perspektivet blir fortellingens voldshandlinger, Glahns selvbeskadigelse og drapet på Eva, uttrykk for en pervertering av maktstrukturer som tematiseres allerede på et mytisk nivå, eller mer presist, som allerede preger Glahns iscenesettelse av sin mytiske omgang med omverdenen i begynnelsen av oppholdet i Nordland. Her viser jeg til hvordan naturfrykten er et viktig aspekt ved Glahns naturoppfatning, og hvordan det motiverer hans maktbruk som jeger: Glahns behov for kontroll og herredømme har sitt primære uttrykk i denne rollen. Glahns mytiske tolkningsmønster overføres til det sosiale livet, der det ikke fungerer adekvat. I dette perspektivet blir skuddet i foten i kapittel XVII den sentrale aksens som hovednarrativet dreier rundt.

Indsigstens lykke

I de første kapitlene av *Pan* møter vi Glahn i utfoldelse i Nordlandsnaturen. I tilbakeblikkets store overblikk, før handlingen festes i et der og da (”Jeg husker en bestemt Dag, 6) settes den grunnstemningen som gir ekko gjennom hele boken. Den trolske, liksom ”fordrejde” stemning, de lyse netter, gleden ved det ensomme, fri jegerliv, med hunden Æsop som eneste selskap, den forserte gleden over tilværelsen: Glahn er ”fuld af Glæde over alt, alt.” Det mytiske samspillet med naturen er mimetisk, og retter seg mot naturen i en *etterlignende* gest: ”Mimesis ... is ... the attempt to become like nature in order to ward off what is feared” formulerer Jarvis det (Jarvis 2002: 31). Gjennom ritualer kommer mennesket i kontakt med en natur som er metafysisk ladd, besjelet:

Shamanens riter henvendte sig til vinden, til regnen, til slangen udenfor eller dæmonen i den syge, ikke til stoffer eller eksemplarer. Det var ikke den ene og identiske ånd, der drev magi; den vekslede ligesom kultmasker, der skulle ligne de mange ånder. Magi er blodig usannhed – men i magien fornægtes herredømmet endnu ikke ved at det – transformeret til den rene sandhed – lægger sig selv til grund for den verden, som er prisdrevet det. Trolldmanden gør sig dæmonerne lig; for at skræmme eller formilde dem geberder han sig skræmmende eller mildt. (Horkheimer og Adorno 1995: 42f.).

Mytens verden er mangfoldig og heterogen, den krever at hver ting, hvert fenomen, forstås på en bestemt måte, i tråd med dens egne forutsetninger. Mytisk rasjonalitet åpner seg for det differente: ”[T]he practico-theoretical logics governing the life and thought of so-called

primitive societies are shaped by the insistence on differentiating.” (Lévi-Strauss 1966: 75) Glahns holdning til naturen omkring ham er uttrykk for en slik besjeling og individualisering av omgivelsene.

”Opplevelsen av Nordlandsnaturen som hellig manifesterer seg på en rekke måter: Glahn har opplevelser som ligger nært opp til visjoner og ekstase og en rekke planter, gjenstander og dyr blir tillagt menneskelige egenskaper.” (Nesby 2005: 53) Hans daglige møter med en gråstein utenfor hytta der han bor tjener som eksempel. Glahn oppfatter den inorganiske, døde steinen som en vennlig sjel som nærmest hilser ham. ”Det stod en Sten udenfor min Hytte, en høj, graa Sten. Den havde et Udtryk af Venlighed mod mig, det var, som om den saa mig, naar jeg kom gaaende, og kendte mig igen.” (9). Parallelt kaller Nesby steinen en ”kultgjenstand” (Nesby 2005: 54). Sehmsdorf peker på det samme fenomenet, etter å ha sitert det stedet der Glahn føler et sterkt slektskap med månen. (159) ”Hamsun’s description is an example of mythical imagination which interprets the world by ascribing a human form or personality to things ordinarily not considered human.” (Sehmsdorf 1974:365)

Men ikke bare det – det finnes en forbindelse mellom steinen og Glahn som gjør at steinen speiler Glahns egen sinnsstemning. En dag Glahn er nedtrykt, møter han en annen stein: ”Selv den venlige graa Sten ved min Hytte stod som med et Udtryk af Pine og Fortvivelse, naar jeg gikk forbi.” (XXII) Det finnes en lang rekke eksempler på at Glahn etablerer et slikt mimetisk sammenheng mellom seg selv og naturen omkring ham. Naturen har egenskaper som setter Glahn i emosjonell forbindelse med den, og han fremstiller seg som lykkelig. Til denne stemningen knytter det seg en følelse av tilhørighet til naturen, til å delta i den, til å høre hjemme: ”[D]et var som om jeg laa Ansikt til Ansikt med Verdens Bund, og som om mit Hjærte klapped inderlig imod denne bare Bund og var hjemme der.” (15) Nordlandsnaturen blir til det Nesby kaller et ”hellig reservoar” (Nesby 2005: 54).

Samhørigheten med naturen viser seg også i at den henvender seg til Glahn, den fremtrer som tegn. Glahns forhold til naturen er sensualistisk; naturen avleses gjennom de tegn han kan sanse:

’Men naar de ikke ser Solen, hvorledes ser De Tiden da?’

’Saa retter jeg mig efter andre Ting. Det er Flod eller Fjære Sjø, det er Græsset, der lægger sig til en vis Tid, Fuglesangen, der skifter; nogle Fugle begynder at synge, naar andre tier. Saa ser jeg Tiden paa Blomsterne, der lukker sig om Eftermiddagen, paa Løvet, der snart er blankt grønt, snart dunkelt grønt; jeg har det desuden paa følelsen. (38f.)

Ikke bare synssansen er i bruk, lukte- og hørselssansen er også aktive: ”Det var stille udover Jorden, kun et mildt Sus af Vejret og en og anden Fuglelyd.” (24); ”Skogen var lidt grøn, det lugted af Jorden og af Træerne.” (23) Glahns nærvær i og fellesskap med naturen er basert på sansning: ”Det monotone Sus og de kendte Træer og Stene er meget for mig, jeg blir fuld af en sælsom Taknemmelighed, alt indlater sig med mig, blander sig med mig, jeg elsker alt.”

(VI) I dette perspektivet er tegnet et bevis på at naturen åpner seg mot ham (Se Lévi-Strauss 1966: 19ff.). Når naturen henvender seg til ham sanser han tingene i deres partikularitet. Dere unike egenskaper trer fram, en stein blir en venn, en tørr kvist blir gjenstand for medlidenhet og medynk (25). Samtidig kan naturen også omslutte ham og utgjøre et hele: ”Det var som om jeg laa Ansigt til Ansigt med Verdens Bund, og som om mit Hjærte klapped inderlig imod denne bare Bund og var hjemme der.” (IV)

Glahns adferd er magisk-mimetisk – han søker å etterligne naturen i det vi kan kalle en besvergende gest, for slik å underlegge seg den. Glahn er natur-lik i sin klesdrakt av skinn, i det at han bor i en hytte som er foret med pels, fjær og skinn – et loddent hi. Hans blikk er å ligne med et dyreblikk, sier Evarda.

Naturfrykten

Men *Pan* er, i sin mytiske kontekst, ingen naturidyll. Naturfrykten, det mytiske menneskes reaksjon på naturens overmakt, er overalt tilstede. Parallelt med at Glahn iscenesetter seg som skogens sønn, har han behov for å trekke seg tilbake, beskytte seg når den blir truende:

Men kanskje hvis Vinden sprang om kunde Fjældene i det Fjerne blive næsten borte, det blev Uvejr, Sydveststormen, et skuespil, hvortil jeg var Tilskuer. Alt stod i Røg, Jorden og Himlen blandedes sammen, Havet tumled sig i forvredne Luftdanse, danned Mænd, Heste og spjærrende Faner. Jeg stod i ly under en Bjærghammer og tænkte mig mangehaande Ting, min Sjæl var spændt. Gud ved, tænkte jeg, hva jeg i dag er Vidne til, og hvorfor Havet aabner sig saa for mine Øjne? Kanske skuer jeg jeg i denne Stund det Indre af Jordens Hiærne, hvorledes der arbejdes, hvorledes alt syder! [...] Og intet Raab, intet Menneskes Ord hørtes noget Sted, ingenting, men blot det tunge Sus omkring mit Hoved. (10)

Her er Glahn ikke deltager, men betrakter. Skjult under berghammeren er han tilskuer til naturens skuespill, mens dens voldsomhet tvinger Glahn til å søke beskyttelse. Akkurat som naturen kan komme Glahn i møte og tilby ham mening og hjemmefølelse, kan den også fremstå som fremmed, endog med et hint om noe ondt: ”Og Regn og Vind gjorde sit Arbejde og smælted al Sne væk. I nogle Dage drev en ufredelig og kold Stemning henover Jorden, raadne Grene knak, og Kragerne samled sig i Floke og skreg.” (11f.) En tettere lesing av de

første sidenes naturskidringer viser at teksten er full av negativt ladde ord i beskrivelsen av naturen omkring Glahn. Blant de tingene Glahn velger å huske fra sin sommer er ”Sjøfuglenes Skrig”. Utsikten fra hytten er ”et Virvar af Øer og Holmer og Skær”, og skogen bak er en ”uhyre Skog”. Fra hytten lytter han til ”det døde Sus i Skogen”, og ”Aarfuglens Huttren” er det eneste han kan høre. Den uhyggelige stemningen fortsetter, Glahn våkner ikke før sjøfuglenes igjen begynner å skrike. Det er da han springer opp, ”fuld af Glæde over alt, alt.” Naturstemningen Glahn frammaner er truende og uhyggelig, og vi må nesten undre om ikke det ikke er den upålitelige forteller som er tilstede når Glahn rapporterer som sin glede? Det ligger en redsel latent overfor naturens altomfattende krefter, dens uhåndterlige og amorfe meningsoverskudd, *mana*. Glahns vennlige nikk til steinen utenfor hytta kan forstås ikke bare som et uttrykk for empati og heimkjensle – men også besvergende ritual.

At naturen virkelig viser seg ødeleggende, og at dens truende natur er virkelig nok innenfor rammene av Glahns opplevelser viser seg i den prefigurasjon av det som senere skal ta livet til Eva. Steinraset introduseres i åpningspartiet nettopp som et uttrykk for naturens overmakt: ”Af og til hændte noget: en Torden rysted Jorden, en Klipeblok løsned og styrted nedad mod Havet [...] Naar Snevandet havde brudt Revner i Fjældet, var et Skud eller endog blot et skarpt Raab nok til at rive løs en stor Blok og faa den til at vælte....” (14) Naturen er labil og lunefull; mennesket i den balanserer på en knivsegg der katastrofen truer rundt neste hjørne. Dette får forsterket effekt av at Æsop, etter at klippeblokken er rast i havet, setter ”Snuden mod Vinden og vejred forundret mod den svedne Lugt, som den ikke forstod.” (14) Naturens lunefullhet unndrar seg selv dyrets arkaiske intuisjon.

Der den vennlige naturen tilbyr Glahn sine tegn, skjer det en overskridelse i møtet med den truende naturen. I disse passasjene tar Glahn i bruk metaforer som henspiller på naturens magiske aspekt:

Der laa et Skær langt ude, det laa alene; naar Sjøen raved opad dette Skær, stejled den som en vanvittig Skrue, nei, som en Havgud, der rejste sig vaad ivejret og saa nedover Verden, fnysende saaat Haar og Skæg stod som et Hjul omkring hans Hoved. Saa dukked han ned i Brændingen igjen.” (10)

Det truende naturfenomenet får en magisk tolkning: Havet blir til Gud, til demon. Her møter vi naturfryktens *metafysiske* side. I redselsutbruddet fremstår tingene som fremmede, og peker ut over seg selv: De betyr noe *annet*. Mana, ”den bevægende ånd” i tingene, er intet annet enn det konkrete ”ekkoet av naturens reelle overmakt” (Horkheimer og Adorno 1995: 49). Naturen fremtrer nettopp som den dobbelthet mellom seg selv og det Andre som Adorno

og Horkheimer viser til; ”Gennem guddommen bliver sproget til sprog i stedet for tautologi.” (50) Naturens metafysiske dimensjon fortettes i den eksplisitte henvisningen til Pan-figuren i kapittel VIII. Glahn er ute i skogen, den lyse nordlandssommeren har satt inn, det ”begyndte at blive ingen Nat”. Glahn er mer alene enn han noensinne har forsøkt å være. Allikevel føler han seg iakttatt:

Sad Pan i et Træ og saa paa mig, hvorledes jeg vilde bære mig ad? Og var hans Mave Aaben, og var han saaledes sammenkrøben, at han sad som om han drak af sin egen Mave? Men alt dette gjorde han bare forat skule og holde Øje med mig, og hele Træet rysted af hans tause Latter, naar han saa, at alle mine Tanker løb af med mig.
(34)

Det er noe redselsfullt over dette, skogguden som sitter med åpen mage og ler sin tause latter – en latter som ryster treet. Hva er det som antydes? Hvordan skal scenen forstås?

Forholdet mellom Glahn og naturen er dialektisk: På samme måte som han betrakter den, betrakter den ham tilbake. Naturen åpner seg for ham, men dypest sett er den lukket for ham, sluttet omkring seg selv i narsissistisk positur. I Pan-bildet er det den fremmede og truende naturen som kommer til uttrykk. Koblingen til verkets tittel antyder det at det er denne ”skjulte” siden av naturen som dominerer verknormen.

Som mytisk figurert menneske er Glahn stilt overfor en natur som må beherskes. Glahn søker å overskride naturfrykten ved å invokere forestillinger om subjektiv makt og herredømme allerede tidlig i boken: ”[I] Skogen kom alt indeni mig i Stilhed, min Sjæl blev egal og fuld af Magt.” (3) ”[F]ri som en Hersker gik jeg der og drev i en fredelig Skog” (15). Samklangen med omgivelsene i den mytiske forståelsesrammen skaper en følelse av frihet og beherskelse av allnaturen, av beherskelse og makt i Glahn, en følelse som bortfaller i det han kommer sammen med mennesker.

Jegeren

Det er i rollen som jeger maktutøvelsen får direkte uttrykk: ”[J]eg skød, hva jeg vilde, en Hare, en Aarre, en Rype, og naar jeg traf til at være nede ved Kysten, og kom inden Hold af en eller anden Sjøfugl, skød jeg ogsaa den.” (13) Maktutøvelsen i jakten er spesifikt knyttet til selvoppholdelsesdriften, til overlevelse. Den skal dekke basalbehovet for mat, og det nedlagte viltet skal bare dekke dette behovet: ”Vel, jeg skød ikke forat myrde, jeg skød forat leve. Jeg trængte én Aarre i dag, derfor skød jeg ikke to, men skød den andre i morgen. Hvorfor skulde jeg skyde flere?” (40) Glahns mimetisk-mytiske omgang med naturen får et fortettet uttrykk i den skinnkledte jeger som gjennom kommunikasjon og nærlesing av

naturens tegn høster balansert og i pakt med sine egne naturgitte behov – altså i pakt med naturen i seg selv.

Glahns mytiske univers kan sees som meningsskapende i en bestemt forstand. Det overnaturlige, fremmede, er i følge Adorno og Horkheimer den ene side av tingens dialektiske meningsproduksjon, som foregår i mellomrommet av væren-seg-selv og væren-noe-annet. ”Gennem guddommen bliver sprog til sprog i stedet for tautologi”, skriver Adorno og Horkheimer. I det meningsbærende språklige begrepet gjenfinnes den dialektiske bevegelsen mellom identitet og differens som i tingen er et uttrykk for det kjente og det ukjente:

Når træet ikke længere blot anskues som træ, men som vidnesbyrd om noget andet, som sæde for mana, så giver sproget udtryk for den modsigelse, at noget er sig selv og samtidig noget andet end sig selv, identisk og ikke-identisk. Gennem guddommen bliver sproget til sprog i stedet for tautologi. (Horkheimer og Adorno 1995: 50)

Omverdenen blir i et slikt perspektiv besjelet og gjort til eksistensielt ladde størrelser, som får et eksistensielt utviklingspotensial, der ”enhver ting alltid kun er det, den er, ved at blive til det, den ikke er.” (50) Slik får meningsproduksjon så å si sin umiddelbare årsak i naturfrykten og den magisk-mimetiske praksis som ledsager den. Når tingen blir guddom, bærer av mana, blir den samtidig meningsfull.

Adorno insisterer på at sannheten ikke er entydig, men radikalt flertydig. I den metafysisk betingede dialektikken mellom identifikasjon og ikke-identifikasjon oppstår mening i bruddet mellom det tingen er og det den peker mot men ikke er. Det er avgjørende for Adorno at tingene, for å romme mening, må få leve ut dette *mer enn seg selv*, i et glimt der immanens blir til transcendens. Adorno kaller dette bruddet, mellomrommet, dette transcenderende *mer* ved tingene for det *ikke-identiske*. Arild Linneberg beskriver det som ”brotet mellom subjekt og røyndom, uttrykk og mening, språk og verda” (Adorno 1992: 20). Når det ikke-identiske undertrykkes, skjer det samtidig en meningstømming. Det er dette Adorno sikter til når han skriver om opplysningens ”likvidasjon” av tingene. I *Pan* viser likvidasjonen av mening seg i Glahn-skikkelsens goldhet i omgang med andre mennesker. Illustrerende er i denne sammenheng Glahns sinnsstemning under bokens første møte med andre mennesker – når Glahn treffer på Edvarda, doktoren og Mack. Nå er det tomheten og meningsøsheten som hersker: ”Jeg vandred hjem, i samme tomme stemning som før ...” (8) Glahns forhold til naturen er kvalitativt annerledes enn den instrumentelle identitetstvangen tillater. Innenfor en slik forståelseshorisont er mening ennå ikke likvidert. Naturen fremstår som både kjent og ukjent, både lik seg selv og ikke lik seg selv på samme tid. Men den meningsfylde som

springer ut av tingenes fordobling i det metafysiske Annet, må betales med frykt. Idyllen avsløres som illusorisk allerede på dette nivået.

I de første kapitlene av *Pan* er det et mytisk tolkningsperspektiv som dominerer – selv om Glahn, med sin dannede bakgrunn, utvilsomt strever med å anlegge det, slik mange lesere har påpekt (Se for eksempel Rottem 2002: 105f.).

PAN SOM RESIVILISERING

*Animismen besjelte tingene, og industrialismen
sakliggjør sjelene.*

TH W. ADORNO

Det stoffet jeg her har presentert er hentet fra bokens første ni kapitler, og danner i mitt perspektiv handlingens mytiske utgangspunkt. Det er ikke rendyrket. Som mange har påpekt, avslører Glahn seg som en mann av dannelsen, som bringer med seg kunnskap om kulturelle verdier fra sitt liv som offiser. Det mytiske opptrer derfor aldri i helt rendyrket form. Den delen av fortellingen som omhandler Glahns alenegang i skogen er dessuten sterkt komprimert og framstilles nesten flyktig, impresjonistisk, gjennom en imperfektiv fortellermåte der handlingen ofte ikke er festet til noe bestemt, avsluttet.²¹ Allikevel er det mytiske sterkt aksentuert, og det er fra dette utgangspunktet Glahn gradvis og i økende grad engasjerer seg og engasjeres i det sosiale livet på Sirilund. Det foregår en resivilisering og demytologisering i det Glahns mytiske univers stilles opp mot en rasjonalisert verden, representert ved doktoren og baronen, som er de eneste karakterer som står utenfor den mytiske tryllekretsen, uten navn (se Sehmsdorf 1974: 367). Denne rasjonaliserte verdenen er det som etter hvert tar over hegemoniet i fortellingen, som vi skal se nedenfor – selv om denne overtagelsen aldri blir absolutt og utvetydig. Det er imidlertid Edvarda som er katalysatoren for Glahns resivilisering.

Sivilisasjon som myte: Jegerrollen i det sosiale rommet

Vi har sett at Glahns identitet først og fremst er knyttet til hans rolle som jeger. Dette perspektivet på ham opprettholdes gjennom hele romanen, og er dens bærende metafor. Jegeren Glahn er den mytiske Glahn; når hans siviliseringsprosess begynner i møtet med Edvarda i båthuset, er det jakten som er tema: ”Hr. Mack spurgte mig ud om min Jagt. Hva skød jeg mest?” (8)

Det samme gjelder annen gang han møter henne:

”Jeg kom ud af Skogen og saa to Mennesker foran mig, to vandrende Mennesker, jeg indhented dem, den ene var Jomfru Edvarda, jeg kendte hende og hilste; Doktoren

²¹ For en analyse av det narrative aspekt i *Pan*, se Humpál 1998: 122 ff.

fulgte hende. Jeg maatte vise dem min Bøsse, de besaa mit Kompas, min Væske; jeg indbød dem til min Hytte, og de lovet at komme en Dag.” (15)

Og tredje:

”Vi talte sammen, vi talte riktig væk, jeg fortalte dem blandt andet om, hva slags Dyr der var i Skogen og hvilket Vildt jeg ikke maatte skyde længer, fordi det var fredet. Nu var Aarfuglen fredet.” (19)

Den fjerde gangen Edvarda og Glahn møtes, er det på Sirilund, og temaet får ligge – man kan tenke seg at det er fordi Mack er tilstede. Men i den femte samtalen i skogen, bringes temaet igjen på bane: ”Hun rødmet og spurgte mig, hva jeg egentlig var her for, hvorfor jeg gikk paa Jagt” (39). Glahn forteller at det er for matens skyld. Han skyter ikke for å myrde. Dessuten er han jeger ”for at leve i Skogen” (39).

I *Pans* symbolunivers er det ikke vanskelig å få øye på jaktmetaforens betydning i forholdet mellom Glahn og Edvarda. Her er det Glahn som er (erotisk) jeger, og Edvarda symboliserer viltet – eller rettere, hun tar viltets plass. For parallelt med at Edvarda og Glahn trekkes mot hverandre, trues Glahn av en eksistensiell krise som jeger i det fredningstiden setter inn. Det er slutt på tid da det er flust med vilt, da Glahn skyter ”hva jeg vilde, en Hare, en Aarre, en Rype ...” (13) Moderniteten griper direkte inn i Glahns frie jegerliv, og truer samtidig hans maktbase, den rollen han utøver makt gjennom. At denne prosessen settes i gang, ser vi allerede i åpningen av kapittel VI: ”En Mand spurgte mig, om jeg ikke skød mere; han havde ikke hørt et Skud fra mig i Aaserne”. Fredningsbestemmelsene truer Glahns eksistensmodus. Makten trues av avmakt, av en tvungen avpotensering, der Edvardas invitasjon til å innta middag på Sirilund (20) får en symbolsk betydning – ved å akseptere vil han en gang for alle tvinges inn i sivilisasjonen og ut av det mytiske – et poeng som blir understreket av at han da vil bli lik den katolske engelskmannen med bønnebok, ”en gammel og egen Mand, han talte høit med sig selv.” (20) Kittang kommenterer denne overgangen. ”Gjennom disse månedene legg vi merke til korelis *jegeren* Glahn trer til side for *elskaren* Glahn. Frå ein ’realistisk’ synsvinkel er dette for så vidt også regulert av årstida på ein måte, ettersom fredningsreglane etterkvart gjer det umogleg for Glahn å gå på jakt; til slutt er det berre fisk han har å leve av.” (Kittang 2006: 64)

Men er ikke elskerens Glahn modellert over jegeren? Med jakten truet, må Glahn vende sin potente omgangsform mot et substitutt. I denne situasjonen er det at Edvarda faller inn i rollen som substitutt for viltet, og Glahns erotiske tiltrekning kan vi derfor se i forlengelsen av hans jegeridentitet – som sublimert uttrykk for maktutøvelse, og som mulighet til å ta med

seg grunnleggende mytiske identitetstrekk inn i sivilisasjonsrommet. I løpet av Nordlandsfortellingen skal Edvarda i større og større grad komme til å bli identifisert med det sivilisatoriske, og hun blir den som initierer Glahns resiviliseringsprosess. Humpál skriver om Glahns ”... failure to consummate a love relationship with a woman of the public world – Edvarda ...” (Humpál 1998: 110).

Jeg tror, at jeg kan læse lidt i de Menneskenes Sjæle, der omgiver mig ...

Den sosiale progresjonen i *Pan*, etter at Edvarda har møtt Glahn, strukturerer seg gjennom en serie på fire sammenkomster som preges av økende grad av sosial kompleksitet og omfang. Det dreier seg om den første turen til tørkeplassen, om båtturen til Korholmene, om ballet på Sirilund og til slutt det store avskjeds-/forlovelsesballet mellom Edvarda og den finske baronen.

Men før dette besøker Glahn Sirilund for å spille Whist. De er flere tilstede, drikker toddy og spiller kort. Besøket introduserer for alvor sivilisasjonsmennesket Glahn, samtidig som han virker underlig isolert, fjern – betraktende: ”... jeg synes at se, hva der foregaar i disse Menneskers Indre, og hva de tænker om mig. Jeg lægger noget i hvert Vink, der iler gennem deres Øine ...” (27) Men hurtig blir han involvert i Macks moderne gjenstander og aktiviteter. Også her kobles modernitet til ødeleggelse. De store parafinlampene kobles til brann, muligens som en prefigurasjon av Macks nedbrenning av Glahns hytte? Eller som en almen kobling av moderne gjenstander til ødeleggelsespotensial: ”... han tændte dem selv hver Aften forat forebygge al Ulykke.” (28) Det er her Glahn kommenterer bøkene i Macks bibliotek, og den samme scenen inneholder referanser til de nye oppfinnelsene jernbanen og telegrafene som tydelig daterer fortellingen og knytter an til moderniseringstemaet. Glahn er fremmed i dette selskapet, både gjennom sin rolle som iakttaker, men også fordi han her velter glasset sitt – en feil som skal etterfølges av flere og betydelig mer bisarre.

Men vi kan også se spor av Glahns mytiske handlingsmønster. I en viss forstand forholder han seg til det sosiale rommet *som om det var natur*. Etter å ha understreket at han virkelig ser Mack er det hans animalske trekk Glahn legger vekt på:

Det forekom mig, at jeg kunde læse i hans [Macks] Øjne.

Han rejste sig, gjorde et Slag henimod Vinduet og saa ud; han stod meget ludrygget, og hans Nakke og hals var lodden. Jeg rejste mig ogsaa. Han vendte sig om og kom mig imøde paa sine lange, spidse Sko, han stak begge sine Tommelfingre i Vestelommerne og vifted lidt med Armerne som Vinger; samtidig smilte han.” (30f.)

Mack lar seg lese, slik naturen gjør det. Halsen og nakken er lodden, han flakser med armene som med vinger. Og i denne posituren blottet han tennene – i et smil som blir ambivalent. Konflikten mellom de to er antydning, og får ytterligere næring i scenes avslutning, i det de to senere rivalene kappgår til Glahns hytte. Mack posisjoneres her som overmektig – han vinner, uten at Glahn kan finne noen rasjonell forklaring. Kanskje finnes den ikke. Kanskje er Mack virkelig en trollmann.

Slik innskrives Mack i Glahns mytologiske tolkningsunivers. Som handlingen skal vise, blir han Glahns nemesis og dobbelte rival: Som Edvardas far og Evas elsker. Som væreier og allmektig behersker han hele registeret av rasjonalitetsformer. Som en Zevs står han seirende igjen på slagmarken når dramaet er ferdig spilt.

Det var den Dag, da min Sommer kom

Den første større sosiale hendelsen i *Pan* er turen til tørkeplassen i kapittel X. Tørkeplassen er i seg selv en arena som stiller seg midt i mellom natur og kultur, mellom myte og opplysning. Vi er fremdeles utendørs, fremdeles knyttet til de basale aktiviteter – jakt og fiske – men allikevel en sosial tilstelning med ”Kurver med Mat og Vin ... unge Kvinder i lyse Kjoler.” Glahn er forbauset over at han ikke har oppdaget alle disse menneskene før. Macks gjester representerer borgerskapet, de med herredømme, i motsetning til de ”Mænd og Piger” som ”arbeidet med Fisken.” Glahn er nøye med å påpeke hvem som er med: Her er ”Landsmandens og Distriktslægens Døtre, et Par Guvernanter, Damerne fra Præstegaarden ...” Alle er i godt humør. (41 ff.)

I denne settingen er det at Edvarda for alvor skrives inn i Glahns mytiske jegerunivers. Motivet blir tydeliggjort. Innledningsvis beskriver Glahn Edvardas klær, og som vanlig er de ikke etter hans smak, hun har ikke skiftet kjole og er ikke helt ren. Men på hodet har hun ”en helt ny Hat med Fjær.” Umiddelbart etter at dette er beskrevet, løsner Glahn to skudd med geværet, på Macks oppfordring. Luften er med ett full av sjøfugl, som ”snaddred og skreg i Luften og i Fjæren.” Senere, men umiddelbart etter i teksten, er det noen som spør Glahn om hytten hans: ”Jeg har hørt, De har en liden morsom Hytte, Hr. Løjtnant?” Glahn svarer omgående og avslørende: ”Ja, en Rede. Gud, hvor den er efter mit Hjærte”. Like etter kaster Edvarda seg om Glahns hals og kysser ham.” Da hun slap mig, gikk hendes lille Bryst op og ned”, heter det. Assosiasjonen til et hivende fugebryst er slående.

I passasjen blir det etablert relasjoner mellom motivene *fugl, fjær, rede* og *Edvarda* – motivet er forsterket ved at det er fjærene Glahn gir til Edvarda som setter fortellingen i gang når han mottar dem i et brev. I Glahns øyne er Edvarda en fugl som skal komme på besøk i

hans rede. Men det er også et annet motiv som peker inn i vår sammenheng. Det som setter i gang hele dramaet er Glahns geværskudd.

Igjen: Glahns primære rolle er jegerens. Han jakter fugl og dyr – men i løpet av sommeren også flere kvinner – ikke bare Edvarda, men Eva og Henriette. Som mann er Glahn erotisk ladd, på samme måte som Pan-skikkelsen. Gjennom handlingen fram til skuddet i foten foregår det en potensering av Glahns seksualitet, ikke bare gjennom handlingen som sådan, men gjennom en potensering av symbolrekken Pan – krutthorn – svermere – blomster – gevær. Ved å tre inn i Glahns maktfelt er det som om Edvarda erotiserer Glahn og hans omgivelser. Hennes tilstedeværelse skaper en ny situasjon som forstyrrer Glahns nylig etablerte likevekt.

Omslaget alluderes til når Glahn returnerer til hytten etter at Edvarda har vært på besøk der. Atmosfæren er omgjort, Glahn føler seg ikke lenger alene (22). Det er under dette besøket at Pan, gjeterguden, opptrer i romanen for første gang. Det skjer ved at doktoren får øye på Glahns krutthorn, som har en Pan-figur inngravert.²² Doktoren gir seg til å forklare Pan-myten, men blir snart avbrutt av Edvarda, som vil vite hva Glahn lever av nå når viltet er fredet. (19) Slik knyttes Pan-figuren direkte til jegerrollen og til Glahn, og dermed knyttes Glahn som jeger til det Dionysiske prinsippet, den tøyelseløse seksualitet som ligger blant Pan-skikkelsens mange konnotasjoner. Ved århundreskiftet hadde Pan-skikkelsen gjennomgått en lang utvikling, og i den arkaiske gudeskikkelsens sted finner vi en kompleks kulturhistorisk konstruksjon, ”a metaphor for ever new meanings and attitudes.” (Sehmsdorf 1974: 356) Sehmsdorf identifiserer fire-fem forskjellige betydninger av Pan-skikkelsen, som alle synes relevante for lesningen av *Pan*:

- 1) som uttrykk for splittelsen mellom menneskets dypt sensualistiske natur og det rasjonelt-siviliserte kulturuttrykket;
- 2) som uttrykk for motsatte bevissthetsnivåer, f.eks drøm og våken tilstand;
- 3) som uttrykk for enhet med allnaturen, altså en panteistisk verdensanskuelse – med fokus på årstidenes gang;
- 4) som uttrykk for en hedonistisk, livsnyttende og kaotisk livsform: den dionysiske.

Det er dette siste, makterotiske motivet som kommer til uttrykk overfor Edvarda.

Krutthornets form gjør det ikke vanskelig å forstå som fallossymbol, og det lades ytterligere med metaforisk mening gjennom handlingen. I begynnelsen av kapittel XIII kobles krutthornet sammen med ”Møl og Sværmere” som kommer flygende og ”sætter sig paa mit

²² Ved en litt merkelig sammentreff er Pan feilsatt i førsteutgaven, guden blir hetende P an.

hvide Kruthorn paa Væggen.” Like etter opptrer en av de mest åpenbart erotiske scener i *Pan*, en nattlig åpenbaring av ren kjønnsdrift:

Men nu i Nattens Timer har pludselig store, hvide Blomster udfoldet sig i Skogen,
deres Ar staar aabne, de aander. Og lodne Tusmørkesværmere sænker sig ned i deres
Blade og bringer hele Planten til at skælve. Jeg gaar fra den ene til den anden
Blomst, der er berusede, det er berusede Blomster, og jeg ser, hvorledes de
beruses.”(58)²³

Krutthornet og dens Pan-inskripsjon har ladet svermerne med erotisk energi. Når Glahn senere, under utflukten til Korholmene, tenker over hva han har å forære kvinnen han snakker med for å gjøre Edvarda sjalu, går tankene til Krutthornet: ”jeg hadde kanskje ikke noget andet end mit Krudthorn, tænkte jeg.” (71) Det eneste Glahn kan tilby er sin seksualitet. Knyttet til krutthornet er selvsagt geværet, selve symbolet på jegeren. Slik innskrives de erotiske kjærlighetsrelasjonene i Glahns maktspill. Det etableres en sammenheng mellom Pan, krutthorn, erotisk kraft og destruksjonskraft. Geværet blir i denne sammenheng en forlengelse av fallos. Dagen da Glahn fikk kysset av Edvarda og skrev henne inn i sitt maktfelt framstod som dagen, da hans sommer kom. Bevegelsen mot det atter siviliserte liv er begynt for alvor, samtidig som sommeren og den erotiske kjærlighet står på sitt høyeste.

Forholdet mellom Edvarda og Glahn er, slik jeg leser det, ikke et uttrykk for noen egentlig forelskelse fra Glahns side. I stedet representerer Edvarda en ”mulighet” til å holde seg innenfor en mytisk selvoppfatning i møtet med en trussel (fredningsbestemmelsene) mot denne selvforståelsen. Glahn projiserer bildet av naturen på Edvarda, og overfører sine forestillinger om naturen på henne. Også i omgangen med menneskene behandler han det han ser som tegn. Fra det mytiske ståstedet blir mennesket en del av naturen, og avleses på samme vis.

Makt og motmakt

Forholdet mellom Glahn og Edvarda er altså allerede i utgangspunktet innskrevet som en maktrelasjon, med jakten som mønster. Den maktkampen som skal komme mellom Edvarda og Glahn, er dermed prefigurert. På samme måte som naturen vender seg truende mot Glahn i visse sammenhenger, viser det seg at også Edvarda, når hun vender seg mot Glahn i erotisk begjær, utgjør en trussel Glahn verger seg mot. Dette skjer, som vi har sett, for første gang

²³ Dette er blant de steder Hamsun har redigert senere utgaver, der siste lyder ”... der er berusede, det er *kjønslig* berusede Blomster, og jeg ser, hvorledes de beruses.” (min uth.)

allerede på turen til tørkeplassen. Edvarda snur opp ned på rollene: ”Det er Løjtnant Glahn, jeg vil have”, sier hun når de leker Enke. Og *hun* kysser ham, noe som gjør Glahn forlegen og avvisende. Begge ser den andre som objekt for eget begjær: Når alt kommer til alt spiller ikke Edvarda helt opp til rollen som fugl i Glahns jegerunivers. Episoden på tørkeplassen peker frem mot Glahns avvisning av Edvarda i den klimaktiske scenen (kapittel XIII) som representerer omslaget i forholdet mellom de to. Etter den sterkt erotisk ladde blomsterscenen ender det her med at Glahn avviser Edvardas invitasjon til erotisk samvær. Også senere gjentar dette mønsteret seg: Edvarda er den pågående og aktive; Glahn holder igjen og viker unna når det gjelder. Gjennom forholdet til Edvarda får Glahn mulighet til å forlenge rollen som jeger til det sosiale rommet. Edvarda blir for Glahn et middel til å mytologisere det sosiale livet, se det i sammenheng med naturen omkring og forlenge den mytiske selvforståelsen. Snarere enn å være direkte årsak til Glahns sosialisering, fungerer hun som en katalysator som tillater Glahn å konstruere et bilde av det sosiale som mytisk. Slik blir Edvardas rolle å skape en åpning inn i det sosiale, som *representant for* naturen. Dette perspektivet låser henne til en rolle som ettertraktet, som viltsubstitutt. Et fullbyrdet erotisk samvær med Edvarda ville medført at denne spenningen bortfalt.

Mange har pekt på det utroverdige i Glahns selvscenesettelse som jeger og naturmenneske, ikke minst Øystein Rottum og Martin Humpál, som gjør dette til selve omdreiningspunktet for sin analyse. Og vi ser ganske riktig spor av Glahns fortid som sivilisasjonsmenneske gjennom hele handlingen. I møtene med Edvarda blir det også tidlig tydelig. Selv om hun i første omgang inngår i Glahns mytiske univers, er det hun som blir katalysator for den hurtige (re)dannelsesprosessen som i siste instans skal bringe Glahn til fjells med minerbor og krutt.

Som vi har sett skaper Edvardas første besøk i hytta uro for Glahn. Besøket introduserer noe nytt i hans tilværelse: ”En fremmed Pust slog mig imøde i Hytten, da jeg traadte ind, jeg var ligesom ikke længer alene der.” (22) Et viktig aspekt ved Glahns følelse av enhet med naturen hadde vært hans ensomhet i den, i ensomheten har han funnet friheten. Dette ”nye” kan altså ganske enkelt bety samvære med andre mennesker, mer spesielt selvsagt samværet med Edvarda. Og fra første stund er det noe ambivalent over Glahns blikk på Edvarda, et blikk som konsentrerer seg om hennes sosiale tilkortkommenheter, hennes hemmelige motiver. Der han i sosiale sammenhenger betoner sin usikkerhet, klossethet og tendens til å gjøre skandale, har han et våkent øye for sosiale markører som hårfrisyrer og klesdrakt når det gjelder Edvarda: ”Jeg lagde mærke til hendes Jakke, af foret og Knaphullerne, kunde jeg se, at den var opfarvet.” (7) Her er Glahn ikke stort bedre enn den pedantiske doktoren, og det

fellesskapet mellom doktoren og Glahn som skal etterfølge skuddet i foten, antydes kanskje i dette fellestrekket mellom de to? Det som iallfall blir klart, er Glahns ambivalens. Han er nedsunket i et mytisk-regressivt prosjekt, men er samtidig offiser og som sådan representant for en stand med betydelig dannelses, som han aktiverer nesten utelukkende overfor Edvarda.

I møtet med Edvarda etablerer Glahn et mytisk perspektiv på det sosiale samspillet, ved å forlenge sin rolle som jeger inn i det sosiale rommet. I dette sosiale rom er det flere personer innskrevet, blant dem Mack og Eva. Parallellene mellom Mack og Glahn er flere, men viser seg først og fremst i deres felles makterotiske prosjekt. Mack har et forhold til Eva, det er tvil om dette er påtvunget henne. Bildet av Mack er tvetydig. Han er synlig for Glahn som dels animalsk, og han framstilles som listig, slu og samvittighetsløs. Det er nærliggende å knytte den lodne mannen til bokens mytiske univers, slik Sehmsdorf foreslår når han leser Mack som satyr (se Sehmsdorf 1974: 366), eller Kittang når han identifiserer Mack med Pan selv (Kittang 1996: 71). Men basis for hans makt er sosial, han utnytter makten i sin posisjon til å påtvinge Eva en seksuell relasjon, og han utnytter samvittighetsløst den samme makten til å orkestrere drapet på Eva.

Menneskenes Kankan!

I *Pan* er Glahns siviliseringsprosess bygget over en serie sosiale sammenkomster, der hver og en representerer et trinn opp i forhold til den foregående, og der symboler for ”kultur” og sivilisasjon gradvis og stadig sterkere introduseres. Hvis ensomhet ligger i den ene av skalaens ender, er det det sosiale rommets økende kompleksitet som representerer framskrittet. Etter turen til tørkeklassen følger turen til Korholmene i kapittel XV – den foregår en måned etter utflukten til tørkeklassen, en måned som har sett romantikken mellom Glahn og Edvarda blusse opp, for deretter og slå over i konfliktfylt maktkamp. Vi har tidligere sett at Korholmenturen omfatter en erotisk ladet hentydning til krutthornet. Men turen representerer et nytt skritt i retning sivilisasjon fordi doktoren her for alvor inntar scenen. I romanen representerer han det bymessige, den moderne opplysningen. Fram til dette punktet i romanen har vi møtt ham sammen med Edvarda, og vi vet at han er en pedantisk og lærd mann som stadig pirker i Edvardas kunnskapsmessige mangler. Hamsun introduserer doktoren tidlig i handlingen, og i begynnelsen følger han Edvarda som en skygge; den ”lille, sortskæggede Herre” (7) er til stadighet tilstede med sin pedantiske terping og omfattende kunnskap.

Nå er han – i motsetning til tidligere – aktiv deltaker i samtalen: ”Doktoren var iført lyse klæder, likesom Damerne; jeg havde aldrig set ham saa fornøjet før, han snakket med, han

var ikke lenger en stille Tilhører”, heter det i begynnelsen av kapittel XV. Samtalen doktoren fører avslører ham som fritenker og opplysningsmann. Både som person og som yrkesutøver er han representant for den rasjonelle intelligentsia, opplysningens rasjonalitet. Nå forferder han damene ved eksplisitt å avvise kristendommen og dens sjelsforestilling: ”Sjæl! Hva var Sjæl for noget sagde han.” Selv Jesus er ingenting for den opplyste doktoren: ”en kristusfigur, nogle Jøder og Jødinder, Vand til Vin; godt. Men Kristus havde glorie om hovedet. Hva var en Glorie? Et gult Tøndebaand, som stod paa tre Haar.” (68) Glahn blir ”selv begeistret over hans store Sikkerhed og vilde have drukket med ham, hvis han ikke allerede havde tømt sit Glas.” (68) Doktoren er i det hele tatt i slaget, og et sjalusimotiv begynner å avtegne seg. For annen gang omtaler Glahn doktoren sympatisk, men sammenligner ham med damene som for å understreke hans feminitet:

Doktoren spaaed de unge Damerne i Hænderne og lod Munden løbe; han havde selv fine, smaa hænder og en Ring paa den ene finger. Jeg følte mig tilovers og satte mig en Tidlang for mig selv paa en Sten [...] Her sidder jeg nu ganske alene paa en Sten, sagde jeg til mig selv, og det eneste Menneske, som kunde faa mig herfra, lader mig sidde. Det er mig forresten ligegyldigt ogsaa. (71)

Snart blir det tydelig at Edvarda ikke lenger omfatter ham med sin sedvanlige interesse, og selskapet på Korholmen blir langtakkelig og lidelsesfullt for Glahn. ”En stor Følelse af Forladthed bemæktiget sig mig.” Men han klarer å skape oppmerksomhet nok omkring seg selv, og det er nå han gir Edvarda de to grønne fjærene som skal sette handlingen i gang to år senere. Ved avreisen fra Korholmene er det han kaster Edvardas sko på vannet, for å få oppmerksomhet må man tro – men også som et desperat forsøk på å innføre et element av irrasjonalitet, i protest mot den pertentlige doktoren. Men skoen reddes, og Edvarda og følget reiser tilbake til fastlandet. Glahn har hatt en pinefull dag. Igjen ser vi hvordan han i møtet med det siviliserte synker ned i tomhet.

På dette tidspunkt er sommereventyret i ferd med å snu for Glahn. I begynnelsen av neste kapittel reflekterer han: ”Hvor meget værre kunde det gaa?” han er i ferd med å miste Edvarda, og mangler forståelse for menneskene omkring seg. Det har gått så fort – ”Allerede er Oldenborren ophørt at flyve, og Menneskene blev mig mere og mere uforklarlige, skønt Solen belyste dem Nat og Dag.” (77) Den innpåslitne doktoren blir slett ikke borte, det er snarere som om Edvarda er mer og mer opptatt av ham. Nå har hun til og med sendt en vogn etter ham – for å ”spare hans syge Fod”. (79) Glahn forlater huset, og lover å bli et godt menneske, bare han får Edvarda.

Det blir Eva som kommer ham i møte. På vei hjem møter hun ham utenfor hytta, sugende på fingeren. Hun blir med ham inn, den eneste som ikke stiller noen krav, men som fremdeles er innfanget av Glahns mytiske aura.

Ballet

Det er i kapittel XVII, som handler om ballet Edvarda holder på Sirilund, at Glahn gjennomgår sin største transformasjon i romanen. Det handler hele tiden om et trekantforhold mellom Edvarda, doktoren og Glahn, og vi kan iaktta hvordan Glahn nærmer seg doktoren og blir mer lik ham – som altså representerer den verden Glahn har forlatt, eller gjort opprør mot. Glahn ankommer ballet iført skinndrakt, men allerede i velkomsten blir vi minnet om hans militære status: ”Her er Jægeren, Løjtnanten” blir det ropt (83). Han danser en dans med Edvarda, men bestemmer seg for å la være – hans store støvler lager for mye støy, mener han. Og så går noen timer Glahn ikke kan gjøre rede for.

Ut på natten har Edvarda forlatt ham, men de kommer allikevel i snakk. Edvarda ønsker at han skal være den siste til å gå. Dessuten har hun betalt rormannen som fisket opp skoen fra sjøen en femdaler – og nå vil hun at Glahn skal ta æren for betalingen. Selv det gale påfunnet med skoen skal Edvarda nå gjøre til noe bornert, dannet – ved å trekke det inn i varebytte og økonomi. Men Glahn nekter for å ha betalt.

Det er senere på natten at doktoren igjen kommer på banen. Også denne gangen er fortelleren opptatt av at han er sentrum i handlingen, han ”henledet al opmærksomhed paa sig” skriver Glahn irritert. ”Damerne blev ikke trætte af at være i hans Nærhed. Er det dèr min rival, tænker jeg, og jeg tænkte ogsaa paa hans halte ben og hans arme figur.” Doktoren er virkelig Glahns motsats. For ham er ikke livet i byen noe å frykte; den overfladiske sosiale livet med sin støy og *élan* er for ham selve meningen med livet:

’Jeg elsker denne verden,’ sagde Doktoren, ’jeg klamrer mig med Hænder og Fødder til Livet. Og naar jeg engang dør, da haaber jeg at faa min Plads i Evigheden et Sted ret op for London eller Paris, saa jeg kan høre Bulderet af Menneskenes Kankan hele Tiden, hele Tiden.’” (89)

Igjen lar Glahn seg rive med, han hoster av latter og roper begeistret. Han skal vise rivalen at han ikke lar seg vippe av pinnen.

I motsetningsforholdet mellom doktoren og Glahn spiller kontrasten mellom stokken og geværet en viktig motivisk rolle. Som vi tidligere har sett er geværet og jegerrollen erotisk ladd gjennom en motivkrets der Pan og krutthornet også inngår: Geværet er uttrykk for

allnaturens potens og erotiske kraft. Motsatt er spaserstokken uttrykk for det degenererte bylivets visne fysiske forfall, knyttet som den er til den feminine doktoren og hans handicap. Slik blir de to til et slags motsetningspar, fallos og anti-fallos, som snart skal krysse hverandre. Allerede i kapittelet før ballet foregripes dette, ved at Glahn da han forlater Sirilund før doktoren skal ankomme sammenligner de to: ”Bøssen var saa let som en Spadserstok i min Haand.” (80) Når Glahn nå skal til å forlate Ballet som den siste gjest, skjer det en ytterligere tilnærming. Doktoren har latt stokken stå igjen, og Edvarda rekker den til Glahn som om den var hans: ”Deres Stok. Glem ikke Deres Stok.” (91) Men Glahn tar ikke imot den. Det er nå Edvarda for første gang sammenligner ham med doktoren: ”De halter ikke, nejvel; men hvis De ovenikøbet halted, saa kunde De ikke staa Dem for ham, nej, det kunde De ikke. De kunde ikke staa Dem for ham, Saa!” (91f.) Glahn kan intet si, men snur på hælen og går ut, på vei hjemover.

Glahn er nå direkte konfrontert med rivalen, doktoren, og motsetningen mellom de to er satt på spissen. Edvarda er den dommer som kanskje i dannelsens ånd ville velge doktoren – men samtidig er det tydelig at hennes utbrudd bare er halvveis sant – det er vel derfor det pikeaktige Saa! får avslutte utbruddet. Men den endelige konfrontasjonen mellom doktoren og Glahn er prefigurert i teksten, og danner avslutningen av dette kapittelet. På veien hjemover møter nemlig Glahn doktoren, som er på vei til Sirilund. Han skal hente stokken, og tonen mellom de to er nå direkte fiendtlig:

”Jeg gikk lige hen til ham og sagde:

’Jeg hilste ikke’

Han traadte et Skridt tilbage og stirred paa mig.

’Hilste De ikke?’

’Nej,’ sagde jeg.

Pause.

’Ja, det er mig ogsaa ligegyldigt hva De gjorde,’ svared han blegnende. ’Jeg skulde hente min stok, som jeg glemte.” (92f.)

Scenen som etterfølger dette ordskiftet er blant *Pans* mest bisarre, og Glahn søker på det groveste å ydmyke den halte doktoren: [J]eg hævned mig paa en anden Maade, jeg strakte Geværet ud for ham, som om han var en Hund, og sagde: ’Hop over!’” (93) Glahn utfordrer doktoren til å innta en plass i hans mytiske univers, som hund, underdanig medhjelper. Geværets potens stilles overfor stokkens impotens; mytens rasjonalitet utfordrer doktorens. Men situasjonen løses opp ved at doktoren mobiliserer sin rasjonelle forståelsesmåte og sin rolle som lege. Slik aktiveres det terapeutiske blikket:

Pludselig saa han skarpt paa mig, et halvt Smil oplyste hans Træk, og han sagde: 'hvorfor gør de egentlig alt dette?' Jeg svared ikke; men hans Ord virkede paa mig. Han rakte mig med ét Haanden og sagde dæmpet: 'Noget er galt med Dem. Hvis De vil sige mig, hva det er, saa kanske.....' Nu overvælded Skammen og Fortvilelsen mig, disse rolige Ord bragte mig til at tabe Ligevækten. (94f.)

Det ender med at Glahn ber om tilgivelse. Deretter begir han seg hjemover. Vel hjemme i hytta setter han geværet mot sin venstre vrist og trekker av. Han har utfordret, og tapt. Tilbake står han avpotensert og ydmyket i egne øyne. Det mytiske universet han har skapt med seg selv i sentrum er i ferd med å gå i oppløsning. Den voldelige impulsen som er resultatet rettes mot ham selv i et symbolsk selvmord.

SKUDDET I FOTEN

Det er nesten nøyaktig midt i handlingen at Glahn retter børsa mot sin egen venstre fot og trekker av. Smerten et slikt skudd medfører må være intens; med stor kraft trenger den grove blykulen gjennom nettverket av sener, muskler, nerver og fine knokler i foten omkring vristen før den gjennomborer gulvet under. I virkeligheten ville man neppe kunne vente å beholde foten; i *Pan* er det nærmest et tragikomisk opptrinn, en overreaksjon og en feilslutning som er en Hamsunhelt verdig. Helt i sine følelsers vold skyter Glahn seg i foten, fordi han gjerne vil ligne den halte doktoren, og for å straffe seg selv. Bare slik, tror han, kan han vinne Edvardas gunst. Hun har jo sagt til ham at hun foretrekker doktoren. Blant de få innsikter han velger å dele med sine lesere i den fortellingen han skriver ned to år senere, er denne: Han angrer skuddet. Det var ikke verdt det. Han vant intet ved det, snarere tvert om: gikten etter skuddet er hans eneste plage. (2)

Glahns skudd i foten kan leses som et vendepunkt på flere nivåer. Det kan altså se ut som om Glahn ”vil” at vi skal lese skuddet som utslag av ridderlig underdanighet, som et forsøk på å ta opp konkurransen med doktoren ved å bli lik ham i Edvardas øyne – en naiv reaksjon på hennes trassige påstand om at Glahn aldri vil kunne måle seg med ham. Men skuddet kan også leses som den utløsende faktor i en overgang fra det mytiske til det sivilisatoriske. I denne sammenhengen kan Horkheimer og Adornos idé om offerets inversjon være til hjelp for tolkningen.

Subjektets maktutøvelse. Offerets inversjon

I følge Horkheimer og Adorno retter opplysningens instrumentelle maktutøvelse seg refleksivt mot det moderne subjektet selv. Det moderne menneskets opplyste krav til alle tings enhet og sammenheng, som vi har behandlet ovenfor, retter seg ikke bare utover, mot ting og medmennesker. Opplysningens dypeste stratum er subjektivt-psykologisk, og retter et krav til det reflekterende subjektet selv. Det moderne subjektets enhet krever en ny og annerledes sammenheng og enhet, en ny jeg-organisering. Denne jeg-organiseringen krever av subjektet at det retter det samme instrumentelle herredømmet som det gjør gjeldende

overfor omverdenen, mot seg selv, mot seg selv *forstått som natur*. Med den instrumentelle identitetstvangen blir makt og herredømme internalisert som fundamentet for subjektets tenkemåte. Slik kan vi si at det moderne mennesket danner seg som subjekt i et medium av makt. ”Gjennom beherskelsen av indre og ytre natur kunne subjektet danne seg som enhetlig og substansielt. [...] Av denne grunn finnes det ikke noe subjekt uten herredømme.” (Hammer 2002: 55)

Dette preger ikke bare subjektets omgang med verden, men også med andre mennesker – og med seg selv: ”Adorno and Horkheimer take mastery over nature to be indissolubly entangled not only with mastery over human nature, the repression of impulse, but also with mastery over other humans” (Jarvis 1998: 27). Subjektet danner seg selv i en akt av selvtukt, av avkall, som Adorno og Horkheimer setter i sammenheng med det mytiske offer: ”Civilisationens historie er historien om ofringens introvertering. Med andre ord: historien om at give afkald. (Horkheimer og Adorno 1995: 99). Ofringen foregriper identitetstvangen ved å være basert på representativitet som forståelsesmåte; offerdyret representerer guden, samtidig som det er utbyttdbart som offer – et annet dyr vil gjøre samme nytten. Offerdyret er frarøvet identiteten på samme måte som tingen. Denne praksisen ”anticipates the constitution of the subject.” (Jarvis 1998: 29) Offerets inversjon er menneskets ofring av seg selv, i det selvet gjøres til representant for identitetstvangen og underkaster seg dens logikk. Bare ved en varig undertrykking av seg selv forstått som natur, kan selvet gjøre seg forhåpninger om evig liv. Slik sett drar jeget seg inn i en abstraksjon, og undertrykker kroppen, driftene, begjærsoppfyllelsen; det er det som er avkallet.

”Prisen for avkallet er at selvet fortrenger sin naturlige side – kroppen, driftene, den konkrete sansemessige forankringen i verden. Subjektet amputerer med andre ord alt det *for hvilket* det streber etter å beherske seg selv og sin omverden, alt det som kunne ha gitt dets eksistens mening. Ved å avvise den naturen det selv tilhører, opphører også dets egen mulighet for lykke.” (Hammer 2002: 57)²⁴ Det blir som mannen som jobber så mye for å tjene penger at han ikke har tid til å bruke dem.

Offerets inversjon handler primært om en mental praksis – en måte å organisere jeget på som alltid er beredt til å utsette begjærets tilfredsstillelse, til å endre, knipe, beskjære, forme og framfor alt beherske sitt driftsliv. Som praksis er det rettet mot naturen i subjektet selv,

²⁴ Den dobbelte beherskelsen illustreres av Adorno og Horkheimer med en berømt tolkning av Odyssevs’ kløkt når han overlister sirenene i tolvte sang av Odysseen. Mannskapet får ørene stoppet til, slik at de unngår sirenenes forheksende sang (sosial dominans). Men Odyssevs vil ikke selv unngå å høre sangen. I stedet for å frata seg selv hørselen, binder han seg til masten. Slik kan han høre sirenene, men overleve. For å fremstå som et subjekt som mestrer situasjonen, er han avhengig av å øve vold mot seg selv. ”Prisen for subjektets opvågnen”. skriver Adorno og Horkheimer, ”er anerkendelsen af magten som princip i alle relationer.” (Horkheimer og Adorno 1995: 42).

forstått som utemmet, ubehersket, usammenhengende, irrasjonelt. Jeg mener det gir mening å se Glahns selvskadingsakt i dette lyset. Ved selvskuddet er det jo nettopp naturmennesket i ham som drepes, og han rives vekk fra det umiddelbare samværet med naturen – i og med at han nå blir bundet til hytta og sin seng for flere ukers rekonvalesens. Vi har sett hvordan børsa er blitt potensert som metafor for sammenfallet mellom Glahns makt over naturen og hans erotiske kraft. Møtet med doktoren og sammenligningen mellom geværet og spaserstokken antyder en begynnende avpotensering av Glahn, som nå, med hans selvskading, skyter fart. Her rettes børsa mot Glahn selv, innover, i en selvtuktende bevegelse som kan leses som symbolsk selvkastrasjon eller selvmord som peker framover mot det – riktignok implisitte – selvmordet som skal komme. I større perspektiv blir skuddet en parallell til det offerets inversjon som altså preger det moderne subjektets fødsel. Geværet, som representerer den sublimerte libidoenergien, rettes mot subjektet selv i en gest som best kan tolkes som et uttrykk for radikal driftsundertrykking – en bevegelse som er et viktig og nødvendig stadium i menneskenes opplysningsprosess, og et uttrykk for en moderne jeg-organisering.

Når Glahn skyter seg i foten, er det på overflaten for å bli lik doktoren i Edvardas øyne. Men skuddet gjør ham mer lik doktoren også i overført betydning, ved å representere en retur til et sivilisasjonsnivå som nok hele tiden har vært tilstede hos Glahn, men som han har undertrykt. Eksemplene på dette er flere. Skuddet gjør at omgivelsene endrer karakter, og Glahns relasjoner til omverdenen endrer seg.

Det terapeutiske blikket

Med børseskuddet dreper – eller iallfall *utsetter* – Glahn seg selv som naturmenneske. Den umiddelbare effekten er at den lenker ham til sengen og til hytta ”i flere uger” – ja han må til og med ansette hushjelp. Borte er den selvhjulpne frie skogens sønn – nå er Glahns lune og lodne hi med ett blitt til en husholdning som krever bestyrelse (97) – et poeng også Nesby påpeker (Se Nesby 2005: 49). Dessuten har han mottatt Edvardas utfordring, gjort seg selv mer lik doktoren ved å ødelegge foten, akkurat som han. Men samtidig har skuddet den bieffekt at den fører de to mennene sammen, Glahn som pasient, doktoren som hans behandlende lege. Med ett blir doktoren en sentral person i Glahns liv på Sirilund. Det pedantiske og irriterende fremmedelementet, en tidligere fjern person, kan nå introduseres helt likefram: ”Doktoren begyndte en Dag at tale om Edvarda” (97) – som om han nå er til stede hele tiden. Som pasient er Glahn brakt inn under det terapeutiske blikkets innflytelseskrets. Og doktorens blikk hviler ikke alene på Glahn, men har også studert tilfellet

Edvarda. De to rivalene, som begge må føle at kjærlighetsobjektet Edvarda er i ferd med å gli ut av hendene på dem, samles om en oppsummering av henne. Her er det doktoren som fører ordet: Han blir som et filter for Glahns virkelighetsforståelse, øynene Glahn ser verden gjennom.

Skuddet fører Glahn og doktoren sammen i et fellesskap der de reflekterer rasjonelt og distansert over fenomenet Edvarda, abstraherer henne i en instrumentell-psykologisk analyse. Når Glahn underkaster seg doktorens blikk, underkaster han seg også dette blikkets fortolkningsmessige praksis, og ved å la doktoren komme til orde i handlingen, inkluderer han doktorens stemme i sin egen, adopterer den. Slik er det under doktorens innflytelse og på hans direkte oppfordring at Glahn sender bud etter løytnantsuniformen, selve symbolet for hans rolle i den moderne verden. Doktoren mener det er det eneste som kan hjelpe i jakten på Edvardas gunst: ”Hør, Hr. Løytnant, De burde ialfald have medbragt Deres Uniform. Den vilde have havt sin Betydning nu. Hvorfor skulde ikke nogen kunde vinde hende?” (104) Ikke lenge etter følger Glahn rådet, og fra dette tidspunktet av blir det stadig referert til uniformen og dens komme med postskibet. Og med ett er taktikken blitt en annen: Edvarda går fra å være innskrevet i Glahns naturliv som jegerens bytte, til seksualobjekt i et sosiodynamisk hierarki som er spesifikt menneskelig. Jegeren har flyttet sitt blikk til den sosiale arena, som fra nå av dominerer Glahns tolkningsunivers.

I Nød for Kød

Situasjonen understrekes ved at Glahns muligheter for jakt og fiske er sterkt redusert, siden Mack har lånt båten han disponerte ut til den nyankomne finske baronen, vitenskapsmannen. Erstatningen Glahn får tilbud om er ikke stort å skryte av: Han får beskjed om å øse som best han kan. Slik rykkes Glahn ut av sin selvbergingssituasjon, og henvender seg til Sirilund for å skaffe seg mat: ”Jeg lider Nød for Kød, og jeg kunde bede Edvarda om lidt Mad for i aften, tænkte jeg. Jeg spadserer ned til Sirilund.” (122) Sitatstedet kan settes i sammenheng med scenen i kapittel V, der Edvarda tilbyr Glahn å spise middag på Sirilund, lik den katolske engelskmannen som var der året før. Den trussel om å bli underkastet det sosiale, ufri i livsbetingelsene, som lå implisitt i tilbudet, blir nå til virkelighet. At Edvarda er i ferd med å slippe fra Glahn og bli forlovet med den finske baronen, kan også inspirere oss til å tolke hans ”mangel på kjøtt” som uttrykk for seksuell frustrasjon og avholdenhet i forlengelsen av skuddets selvkastrende karakter. Hans nød fører ham atter til Sirilund, i retning Edvarda.

På Sirilund møter han den finske baronen, selve ytterpunktet av sivilisasjon og opplysning i *Pan*, den personen som tar doktorens egenskaper videre og fordobler dem. At han

representerer de moderne tider, vitenskapen, er tydelig: Mack kan fortelle at han ”har faaet en Videnskabsmand i Huset” – som arbeider hele dagen med sine prosjekter. Baronen representerer på den ene siden sivilisasjon og modernitet, men kombinerer dette med sine aristokratiske aner. Som Glahns rival står han i et motsetningsforhold til ham, og det er dette motsetningsforholdet som skal gi Glahn den direkte foranledning til den siste, dødelige salutten, der Eva dør. Det er en salutt til ære for baronens avreise. Nå er det på ny den moderne verdens vitenskap som påvirker hans livsbetingelser; baronen er marinbiolog og må bruke Glahns båt under sine undersøkelser. Baronens ikke bare berøver ham båten. Også Edvarda er fra nå av hver kveld sammen med den nyankomne, og ikke lenger tilgjengelig for Glahns tilbedelse.

DØDSDANSEN

*The work, which once had the duty of providing
immortality, now possesses the right to kill.*

MICHEL FOUCAULT

I romanens siste del er det som om avstanden mellom naturen og kulturen øker. De mytiske innslag i handlingen blir mer åpenbare, og Glahns naturtilbedelse mer dramatisk, mer eksaltert enn noensinne. Men etter rekonvalesensperioden er det som om forholdet mellom natur og kultur har byttet plass i Glahns univers. I første del av romanen har Glahn sin ”naturlige” tilhørighet i skogen, på ensomme vandringer og jaktture. Etter skuddet er det som om fokus skifter; Glahn oppsøker sosialt samvær i større grad enn før, og har ikke like sterke reservasjoner mot å møte mennesker. Det er hans eget perspektiv som skifter: I sterkere og sterkere grad er det som om han måler seg mot det sosiale – lar menneskene omkring ham være markører for eget velbefinnende. Han er ikke lenger fornøyd med rollen som skogens sønn, men har overtatt et annet blikk, det sosiale: Ikke bare venter han hele tiden på løytnantsuniformen, som en gang for alle skal kunne redde hans sosiale anseelse og vinne Edvarda for ham; plutselig er han også vår for å bli ekskludert fra det gode selskap:

Derpaa traf jeg en af Hr. Macks Krambodbetjente. Jeg tog hans Haand og sagde:

’Sig mig for Kristi Skyld, spiller I aldrig mere Whist paa Sirilund?’

’Jo, ofte,’ svarer han.

Pause.

’Jeg har ikke kunnet komme med i det siste,’ sagde jeg.” (128 f.)

Det sosiale rommet framstår som det naturlige, som en primær referanseramme, mens de ensomme vandringer i skogen mer virker som enkeltstående prosjekter, anspente hendelser. Nå møter han naturen ikke med sansene, men i en pågående, manende gest: ”Jeg standser, vender mig i alle retninger og nævner graatende Fugler, Trær, Stener, Græs og Myrer ved Navn, ser mig om og nævner dem i Rækkefølge.” (111) Som Rolf N. Nettum påpeker, preges hans naturtilbedelse nå mer av erindring og påkallelse enn av direkte opplevelse (Nettun

1970: 155ff.): ”Glahns naturfølelse finner mer overbevisende uttrykk i første del av PAN (sic); der er tonen mer dempet, inderligere og røper større dyp.” (Nettum 1970: 257)

Samtidig skjer det noe med Glahns mytiske forståelsesramme. I passasjen som kommer umiddelbart før det ovenfor siterte, er Glahn mismodig og tungsindig, noe som reflekteres av omgivelsene: ”Det stunded mod Regn, Varmen stod formelig og hived foran mig, hvor jeg vendte mig hen, der var Gikt i min venstre Fod, jeg havde set en af Hr. Macks heste ryste sig i Skækerne om Morgen; alt dette havde sin Betydning for mig.” (128) Som tidligere er omgivelsene fulle av tegn, men nå virker de slitte og mer preget av overtro og mental anspenhet enn av mytisk bevissthet. Men også her finnes det mytisk orienterte partier, særlig de tre jernnettene. Som vi skal komme tilbake til, preges den siste delen av Nordlandsfortellingen av en økende labilitet, en forstørret avstand mellom det sivilisatoriske og det mytiske. Jernnettene er et eksempel på mytiske hendelser som iallfall på overflaten virker sterkere og mer intense enn tidligere opplevelser – mens avskjedsballet for baronen markerer det sivilisatoriske topp-punkt. Men det er tydelig at det har inntruffet en omdreining, en misstemning som har endret noe grunnleggende for Glahn. Hans univers er satt i svingninger. Effekten er en voldelig tragedie. Dialektikken øker, og med den også graden av mistanke, sjalusi og gjensidig ødeleggende atferd fra både Glahns og Edvardas side.

I artikkelen ”Edvardas lunefulle begjær” behandler Ellen Mortensen denne delen av romanen under overskriften *Dødsdansen* (Mortensen 2004: 40). ”Dersom romanens første fase var preget av Eros’ fortryllende magi – av forelskelsesrus og ekstatisk drømmeri – preges siste fase av Thanatos, dødsdriftens destruktive kraft.” (40) Glahn har ikke kunnet redde noen adekvat selvfølelse, selv gjennom skuddet i foten. I møtet med Edvarda har han mistet naturdrømmen om seg selv, og er igjen blitt trukket inn i den samfunnsmessige kontekst han ikke behersker. Resultatet, som Kari Wessely skriver, er ”en nedbrytning hos Glahn av det maskulina jaget, och den livsbejaende hållningen undergrävs av frustration och ambivalenta känslor.” (Wessely 1999: 235) Vi bør huske at romanens reelle utgangspunkt faktisk er slutten, epilogen ”Glahns død”, formaner Atle Kittang: ”Den forteljinga om hovudpersonens død som Hamsun *begynte* med, er bestemmande for den djupare meininga i ein tekst som er langt meir komplisert og forvirrande enn den gir inntrykk av å vere.” (Kittang 1996: 61f.). Døden hjemsøker ikke bare Glahn. Eva dør under steinraset Glahn utløser. Kanskje er det også mulig å tale om en åndelig død som hjemsøker Edvarda etter Glahns gjentatte avvisninger: Hun ender opp gift med en mann hun neppe føler særlig mye for. Også Æsop, den trofaste følgesvenn, må dø. Liket bringes med en pervers sans for

morbiditet til Edvarda, som en gave som også repeterer skuddet i foten: Med liket bringer Glahn Edvarda et arkaisk dyreoffer. (Se Nesby 2005: 53)

Det er i kapitlene XXI–XXVI at konfliktene tilspisses. I scenen der Mack kommer overraskende på Glahn og Eva i smedens hus (kapittel XXII) blir fuglemotivet igjen aktualisert, nå på en måte som både illustrerer slektskapet mellom Glahns iscenesettelse av Edvarda og Eva som fugler, og som etablerer Mack som den potente motstander. Mack bebreider Glahn for å ha skutt to alker, vært inne på fredlyst område – en tydelig omskriving av Glahns kurtisering av Edvarda og Eva, som begge er ”eid” av Mack. Slik Edvarda var bytte for jakten, er det nå Eva som får rollen. Begge er bytter som må fravristes Mack, den omnipotente hersker. Metaforen viderefører erotiseringen av våpen/jakt/skyting som har vært gjennomført gjennom boken, og etablerer for alvor konflikten mellom Mack og Glahn. Avslutningen av kapitlet aktualiserer og vekker til live den truende stemningen fra begynnelsen av boken. ”... raadne Grene knak, og Kragerne samled sig i Floke og skreg” (11) får sitt ekko: ”Det begyndte at regne med store, bløde Draaber. Skærerne fløj langsad Jorden, og da jeg kom hjem og slap Æsop løs, aad den Græs. Vinden begyndte at suse.” (134)”

”En Fugl svæver over Fjældet med et sprængt Skrig, i samme Øieblik løsner en Klippeblok et Stykke henne og ruller ned mod Havet.” (136) Stemningen er ikke lystig, og med dette frampeket mot drapet på Eva innledes det siste fortvilte oppgjøret mellom Edvarda og Glahn, en konflikt begge synes å være låst i. Styrken i konflikten kan ikke lenger skjules, og Glahn framviser igjen sitt (seksual)voldelige potensial: Når han møter henne smilende på stien går Glahn henne i møte mens han klemmer ”med rasende fingre om mit Gevær ...” (137) Tross sin tiltrekning til Edvarda – han forsøker fortvilet å få henne til å gi ”prinsen” på båten, en allusjon til doktorens tolkning av henne – gir han henne et siste sviende slag. Edvarda forteller at hun faktisk har gitt baronen beskjed om at hun foretrekker Glahn; hun har avvist en kostbar gave baronen ønsket å gi henne. De to står ved et veiskille. Men Glahn benytter anledningen til å ydmyke Edvarda på det groveste. Han er ikke lenger i stand til å føle noe som helst, og følelsesmessig avstumpet later han som han ikke har hørt hva hun har sagt.

Når Edvarda igjen oppsøker ham, har han tatt sin beslutning om å videreføre doktorens blick på Edvarda: ”... dette lunefulde Menneske, en Fiskerpige, et ulærd Hoved ...” (143) De standarder han dømmer henne med, er alle samfunnsmessige, knyttet til det sosiale feltet. Og på samme måte reagerer Glahn *samfunnsmessig* i det han får vite at Eva i virkeligheten er smedens kone og ikke hans datter.

Edvarda representerer både her og tidligere en binding til samfunnet; det er hun som aktualiserer Glahn som sosialt vesen, slik vi så tidligere i analysen. Der Glahn som jeger og skoggangsmann klarte å innskrive henne i et mytisk univers, er han nå, etter selvskuddet og i lys av sin sosiale marginalisering, ikke lenger i stand til å opprettholde denne tolkningen. Mesalliansen med den finske baron og vertinnepliktene på Sirilund gjør Edvarda til en stadig tydeligere eksponent for det samfunnsmessige og sosiale. Den dragning Glahn føler mot Edvarda tvinger ham inn i en samfunnsmesig kontekst han ikke behersker, og som slik sett kommer ut av kontroll.

Den som tar hennes sted som eksponent for det urkvinnelige, er Eva. I motsetning til Edvarda er hun ukritisk og føyelig. Der Edvarda er kjønnslig ambivalent er Eva som navn betraktet uttrykk for det rene kvinnelige. Dessuten står hun utenfor det sosiale spillet, og er i beste fall innleid hjelp: På baronens avskjedsball er hun for første gang til stede og hjelper i kjøkkenet. I *Pan* framstår hun som en kvinne uten svik, ja nærmest uten egenvilje. Det første erotiske møte mellom Eva og Glahn har inntruffet tidligere, like etter Glahns avvisning av Edvarda. Nå innleder de to et fastere forhold, et forhold som er helt annerledes erotisk preget enn Glahn/Edvarda. Samtidig antyder Glahn ved nesten alle deres møter at det er Edvarda han virkelig elsker: ”Jeg raabte paa Edvarda, Jomfru Edvarda, men jeg mente dig.” (130)

Høst

Det er nærmest umulig å lese *Pan* uten å legge merke til viktigheten av årstidene. Mange har påpekt hvordan forholdet mellom Glahn og Edvarda følger årstidenes syklus. Med høsten følger forberedelsene til vinternaturens dødlignende tilstand. Igjen kan Glahn gå på jakt: ”... Jagttiden kom igen, jeg skød ryper, Aarfugl og Harer, jeg skød en Ørn en dag.” (148) Glahn, som tidligere la vekt på ikke å skyte mer enn han kan spise, ser ut til å ha forlatt dette prinsippet. Selv en ørn skyter han, et uttrykk for en begynnende hybris og en fremmedgjøring i forhold til natursammenhengen. Selve avskjeden med naturen og dens mytiske strata skjer i kapittelet om jernnettene. Her er Glahn utypisk spesifikk når det gjelder tidsangivelsen: den toogtyvende august.²⁵ ”Klokken ni gaar Solen ned.” (153) Det er under den første jernnatt han holder den berømte skåltalen til allnaturen – en tale som i sin hyllest til naturkreftene har vitalistiske drag: ”En stormende Skaal for den Vildkat, der ligger paa Struben og sigter og bereder sig til Spranget paa en Spurv i Mørke, i Mørke!” (153) Men en merkelig tale er det,

²⁵ Som et kuriosum kan nevnes at datoen for jernnettene varierte sterkt fra landsdel til landsdel. Se store norske leksikon.

for Glahn er opptatt av at ingen skal høre det han sier. Det er som om scenen blir en parodi på den tilstanden Glahn gjerne vil være i, et krampaktig forsøk på å gjenkalle noe som har vært.

Den annen jernnatt introduserer Eva, som kommer til Glahn i skogen. Men Glahn vil bare snakke om Edvarda, og opptrer ubalansert og lite hensynsfullt. I sammenligning med Eva er Edvarda en drøm Glahn setter enda høyere. Men som vanlig tar han seg i det og unnskylder seg. Han er Evas for alltid, sier han, lite overbevisende.

Det er i den tredje jernnatten Glahns endegyldige avskjed med naturdrømmen finner sted. På et leie i skogen opplever han en sterk følelse av enhet med allnaturen:

”Efter en Time begynder mine Sandser at svinge ind i en bestemt Rytme, jeg klinger med i den store Stilhed, klinger med. Jeg ser paa Halvmaanen, den staar paa Himlen som et hvidt Skæl, og jeg har en Fornemmelse af Kærlighed til den, jeg føler, at jeg rødmer. [...] Det blæser lidt, en fremmed Vind kommer til mig, et sælsomt Lufttryk. Hva er det? Jeg ser mig om og ser ingen. Vinden kalder mig, og min Sjæl bøjer sig bejaende imod Kaldet, jeg føler mig løftet ud af min sammenhæng, trykket til et usynlig Bryst, mine Øjne dugger, jeg sitrer, – Gud staar et Sted i Nærheden og ser paa mig. [...] Jeg vender Hovedet om, det fremmede Lufttryk forsvinder, og jeg ser noget som Ryggen af en Aand, der vandrer lydløst ind gennem Skogen.....” (159)

Scenen toner ut, og tilbake ligger Glahn, sovende etter det sterke følelsesutbruddet. Han føler seg syk, og er dypt sørgmodig. ”Nu var det over.” (160) slår han fast.

Slik jeg ser det tar Glahn her endelig avskjed med skogen – eller han blir forlatt av den. Sehmsdorf tolker det på om lag samme vis, i det han også ser det som et farvel til skogen og den ville natur. Jernnettene blir et overgangsrite: ”... a rite of passage from one state of mind to another. Glahn hopes that with the dying season, the demon within will also die, and he will finally again be master of his own soul.” (Sehmsdorf 1974: 377)

Motivet gjentas senere, i slutten av kapittel XXXV. Her møter Glahn Henriette, som han har hatt et erotisk møte med tidligere i boken. Men nå er det slutt, med vinteren kommer goldheten, naturen støter ham bort. Da han som tidligere forsøker å forføre henne, er forsøket fåfengt: ”Men hun gaar mig taus forbi. Høsten, Vinteren havde grebet hende, allerede sov hendes Sandser.” (194)

Avskjed med baronen

Det sosiale topp-punktet i *Pan* er altså ballet som skal holdes til baronens ære på Sirilund. Han skal reise. Det er tale om et evenement som i prestisje overgår alle de foregående arrangementene. Ikke bare skal det danses, men det er hyret hjelp på kjøkkenet, Mack er

kledd i kjole og hvitt: Det er en fest en adelsmann verdig, rettet mot den absolutte sosiale elite, og Glahn gjør seg umak med å beskrive hvor påkostet det hele er:

Travle Piger løber nu hid og did med Glas og Vine, Kaffekander og skinnende Kobber, Cigarer, Piber, Kager og Frukter. Der blev ikke sparet paa nogen Ting. Lysekronerne i Værelserne var fulde af usædvenlig tykke Lys, der var støbte for Anledningen; desuden brændte de nye Parafinlamper. (167)

Igjen ser vi hvordan Glahn ferdes mer naturlig i det sosiale rommet. Invitasjonen til ballet mottar han fra Edvarda – hun finner ham sammen med doktoren og et selskap av unge damer – riktignok under dekke av å ha ”forvillet” seg dit.

Men Glahn bestemmer seg for ikke å gå. Edvarda kan umulig ha ment å invitere ham. Men selvsagt vil han – han vil jo være der Edvarda er. Han virrer rastløst omkring. Nå er naturen lukket for ham. Ingen tegn viser seg. Skogen er innhyllet i tett tåke, og han har ”ingen solmærker at gaa efter” (164) og tar stadig feil av retningen. De tegn som tidligere har gitt ham tilgang til naturen, er nå fraværende. I stedet tar han frem kompasset, som i denne sammenhengen blir uttrykk for menneskets rasjonelle kontroll over naturen. Kompasset fører ham til Sirilund: Det rasjonelle instrument leder ham til det siviliserte samfunn. Men ikke uten tvetydighet. For kompasset har vist feil, mener Glahn: Det er blitt ført vill av geværpipen. Den erotiske Glahn følger den retning hans libido fører ham. Det mytiske forfølger ham nå som underbevissthet.

Ikke uten grunn henger det en tung atmosfære over ballet, der Glahn føler seg uvelkommen og tilsidesatt. Ellers er alle samlet. Trekantkonflikten mellom Edvarda, Eva og ham selv utvikler seg videre, og mellom Edvarda og Glahn utvikler det seg en destruktiv maktkamp, der paret er helt ute av stand til å skape en konstruktiv ramme omkring seg. Deres innbyrdes spill, der de bytter på om å overse hverandre og vise hverandre lidenskapelig oppmerksomhet, fortsetter i samme spor som tidligere.

Det hele ender med at Edvarda påfører Glahn det forsmadelige sosiale prestisjetap å vise ham ut i kjøkkenet. Ganske ute av stand til å tåle en slik fornærmelse, er det at Glahn bøyer seg over baronen, spyttet ham i øret – og forlater Sirilund i dyp skam.

Spyttingen i øret kan virke harmløs og uskyldig – vi ler av det – men det er naturligvis en dyp krenkelse og som sådan et ledd i den stadig stigende voldskurven, som nå skyter fart. Planen om å avfyre en salutt til baronens ære ved hans avreise blir for Glahn en ironisk gest til en mann han forakter, men som han ikke kan ta opp kampen mot. Hans valg av æresbevisning er talende. Han velger dynamitten i fjellet, et motiv som peker utvetydig mot

den teknisk-vitenskapelige opplysningen: Modernitetens utrenselse av det mytiske, representert ved fjellet – som et ekko av Henrik Wergelands barnesang *Nisser og dverge*.

Henning K. Sehmsdorf legger stor vekt på fjell-symbolet, og påpeker at det introduseres etter skuddet. Han tolker fjellet som symbol for den indre personligheten, og tolker derfor Glahns "going into the mountain" (kapittel XX) som en gjennomtrenging til hans dypeste indre. For Sehmsdorf er utviklingen av handlingen uttrykk for at Glahn gradvis blir overmannet av underbevissthets krefter, som setter i gang en serie ekstreme hendelser som bryter ned Glahns mentale sunnhet og gjør ham sinnssyk – med den følge at han tar livet sitt.

En alternativ tolkning er å se fjellet som samlende symbol for den mytiske virkelighetsoppfatningen. Den bevegelse ut av det mytiske som får sitt uttrykk i skuddet i foten, blir gjennom en slik tolkning illustrert av en mye sitert scene i kapittel XX, under den første skogsturen etter skuddet. Her heter det: "Jeg beder to Bønner, en for min Hund og en for mig selv, og vi kommer ind i Bjærget. Porten slaar i efter os, det giver et Ryk i mig, og jeg vaagner." (113) I våken tilstand vender Glahn fjellet ryggen: Nej, vi vil ikke sove mere, siger jeg til Æsop, vi vil jage i morgen, den røde Sol skinner paa os, vi gik ikke ind i Bjærget....." (113) Even Arntzen, som ser fjellet som en erotisk metafor, tolker stedet som ambivalens i forhold til bergtakelse – Glahn både ønsker og ønsker ikke å gå inn i fjellet.²⁶ I en viss forstand kan en slik tolkning samsvare med Sehmsdorf, i det det godt er mulig å betrakte det mytiske som korresponderende med et dypereleggende mentalt stratum. Spørsmålet her blir jo om det utviklingshistoriske, diakrone perspektivet gir opphav til synkront eksisterende bevissthetsstrukturer – et spørsmål vi ikke skal drøfte ytterligere. Men gitt at så er tilfelle, slik det jo er i Freudiansk perspektiv, kan man også med Adorno tenke at det driftsundertrykkende moderne subjektet bærer den mytiske rasjonaliteten med seg, dekket over av moderniseringens måte å organisere jeget på.

Konflikten med Mack er en viktig driver av handlingen i fortellingens avsluttende del. Mack framstår som en dominerende kraft, som nå ønsker å bli kvitt den unge jegeren, den doble rival. Også dette bidrar til å frarøve Glahn de attributter som har definert hans mytiske tilstedeværelse, og som Humpál ser som "the proper symbolic expression of Glahn's mind" (Humpál 1998: 111): hytta, med dens lodne, hiaktige innside. Kanskje er det spytingen i øret, fornærmelsen under ballet. Brannmotivet, som blir introdusert allerede med Macks fascinasjon for parafinlampene helt i begynnelsen av boken – parafinlamper som også brenner under avskjedsfesten – slår nå ut i full blomst. Mack brenner ned hytta til Glahn,

²⁶ Even Arntzen argumenterer overbevisende for mineringen og fjellets erotiske konnotasjoner i artikkelen "Ventrehåndsarbeider? Noen betraktninger over Karen-trilogien", og viser her at motiver har intertekstuell belegg i Hamsuns litterære produksjon (Se Arntzen 2002: 238ff).

driver ham ut, blottstiller ham. De trygge omgivelsene blir borte. Nå har han mistet nok et aspekt ved sin identitet: Dyreskind, fuglevinger – selv ørnen, som allerde har bidratt til å peke ut over den mytiske enhet med naturen, blir nå borte. Den har Glahn latt stoppe ut.

... sprenger vi berget i lufta med krutt!

Sprengningen av fjellet sammenstiller de viktigste av bokens motiver, og impliserer flere av de viktigste karakterene. Med unntak av doktoren og Edvarda er alle på et eller annet vis med: Smeden, Eva, Mack, og selvsagt Glahn selv. Smeden ved å slipe minerborene, Mack ved å orkestrere Evas arbeidssted, Glahn ved å sprengne fjellet. Karakteristisk nok er Glahns uniform ankommet med det samme skipet som baronen skal reise med: Uniformen er et tegn på Glahns tilbakevenden til det moderne, og sprengningen er den første handling han gjennomfører etter å ha mottatt den. På overflaten er handlingen kamuflert som en hyllest, til baronen og Edvardas ære. Men det er en tvilsom hyllest, som innebærer bruk av dødelige virkemidler. Aggresjonen mot baronen skal nå få et mer håndfast uttrykk enn spytt i øret. Det ambivalente i situasjonen er jo at sprengningen, som modernitetens uttrykk, retter seg mot moderniteten selv, symbolisert ved baronen og hans etter hvert mer og mer mondene forlovede – men i en tvetydig gest som inneholder trusselen om død og samtidig løftet om ære. Mer direkte er det en moderne voldshandling som retter seg mot det mytiske, representert ved fjellet selv. Her kan fjellet bety både det alment mytiske og Glahns egen mytiske rasjonalitet slik den har artet seg i Nordlandsfortellingen. Slik blir sprengningen ytterligere et uttrykk for selvvold, om mer abstrakt enn skuddet i foten. Opplysningens dialektikk dreier nok et hakk i det Glahn søker å bekjempe sin demoner.

Blant disse demoner er også Eva, representant for det mytiske, hun er den ”okomplicerede naturkvinnan” (Wessely 1999: 236) som ikke stiller noen krav, som godtar Glahn fullt ut. Glahn innrømmer mer eller mindre sin skyld i hennes død: ”Hr. Mack havde hvælv et Baad i Støen under Fjældet og beordret hende at tjære den. [...] Men hvorfor netop Støen? Hvorfor ikke ved Bryggen? Hr. Mack havde befaleet det saa.” (181) Ved borehullet oppdager Glahn sporene etter Mack. ”Hva gaar han her og snuser efter? tænkte jeg og saa mig omkring. Ingen var synlig. Nogen Mistanke vakte ikke hos mig. Og jeg satte mig til at banke paa mit Bor uden at ane, hva galt jeg gjorde.” (182) Etter å ha fått hytten oppbrent av Mack, er det mildest talt underlig om ikke Glahn har kunnet legge to og to sammen. Og siden stedet inneholder en av hans relativt sjeldne kommentarer til handlingen, bør det signalisere en ekstra betydning.

Og sprengningen er jo også, innenfor rammene av tolkningen av symbolene i *Pan*, uttrykk for selve ur-orgasmen. ”Jeg tager min Bøsse og lægger en Mængde Krudt i begge dens Løb.

[...] Jeg gaar tilfjælds og fylder ogsaa min Mine med Krudt ..." (183) Deretter venter han i timevis på at båten skal vise seg. Når den så kommer, tenner Glahn lunten og venter på eksplosjonen. Den kommer:

Pludselig lyder et Knald, et sprøjt af Stenfliser staar tilvejs, Fjældet ryster og Klippen ruller drønnende ned i Afgrunden. Det genlyder fra Fjældene omkring. Jeg griber min Bøsse og affyrer mit ene Løb; Ekkoet svarer mangemangedobbelt. Efter et Øjeblik skyder jeg ogsaa mit andet Løb af; Luften skalv af min Salut og Ekkoet kasted Larmen ud i den vide Verden; det var, som om alle Fjælde havde slaaet sig sammen om at raabe højt for det bortdragende Skib. (184)

Krutt, gevær, eksplosjonen – her er det igjen uttrykk for sublimert erotisk energi som har bygd seg opp. Det tordnende ekkoet er ikke nok, som i ekstase fyrer Glahn først det ene hagleløpet, så det andre. De erotiske overtonene er nesten overtydelige. Men denne gangen har Glahn rettet løpet mot seg selv bare i symbolsk forstand. Nå vil han leve, overleve. Denne gangen er det Eva som må unngjelde, og hun blir drept av klippeblokken, som en konsekvens av Glahns erotomane eksesser, hans oppgjør med myten. Som Arntzen påpeker, viser sprengningsepisoden direkte mot historien om piken i tårnet, der tårnet også er et erotisk fallossymbol.

Sprengningen markerer den definitive slutten på Glahns jegerliv i Nordland. Han slutter å skyte, han slutter en tid å spise. Sorgen over Eva virker knusende, men den innlemmer Glahn i det samfunnsmessige. I stedet for å jakte, går han i krambua og skal til å kjøpe brød som alle andre. (191) Men siden Edvarda er der kan han ikke innrømme det – og forlanger høyt å få kuler og krutt. Igjen ser vi spor av det gamle blikket overfor Edvarda, hennes buede øyenbryn og det bevende brystet er blitt besettelser for Glahn.

Noen uker etter sprengningsulykken er det Glahn tar på uniformen igjen og går til Sirilund, denne gang for å ta farvel. Igjen trer de to inn i det faste mønsteret, selv om uniformen tydeligvis har en viss virkning. Edvarda blir igjen sammenlignet med en fugl. "Da jeg traadte ind, studset hun et Øieblik over min Uniform, hun saa paa mig fra siden som en Fugl og blev endog rød." (197) Men fortryllelsen blir snart brudt, de tar farvel, Edvarda ber om et minne: Kan hun få Æsop? Glahn svarer ja. Men hjemme i hytten blir han usikker. Hva vil egentlig Edvarda med hunden? Glahn bestemmer seg for å skyte den, og det foregår slik: "Jeg lagde atter vore Hoveder sammen, satte Geværpiiben mod Æsops Nakke og trak af. Jeg lejede en Mand til at bringe Æsops Lig til Edvarda." (200)

Med dette siste drapet setter Glahn punktum for Nordlandsoppholdet. På sett og vis er han nå restituert, han har trådt ut av sin rolle som naturmenneske gjennom et siste, symbolsk

selvmord på sin trofaste jaktkamerat. Det er liket av hans egen jegerrolle som blir brakt til Edvarda – den delen av hans framtoning hun har vært forelsket i: mannen med dyreblikket. Det er denne mannen som nå er ettertrykkelig død – gjennom skuddet i foten, sprengningen og nå altså drapet på hunden, med hodene tett ved hverandre, blir det ikke langt fra selvmordet. Den voldsspiralen som blir igangsatt midt i handlingen kommer ut av kontroll, og synes å følge Glahns forsøk på å gjennomtrenge det sosiale.

Hoho, hvor jeg blev ilde tilrædt ...

Den Glahn vi møter i avskjeden med Edvarda og som forteller i kapittel XXXVIII – hvem er han? Er det her tale om en sinnssyk person, en mann uten ”conscious control of his own mind” (Sehmsdorf 1974: 361)? Hva er resultatet av hans selvterapeutiske prosjekt? Er den volds- og destruksjonsspiralen som er blitt utløst, og som har tatt livet av Eva, Æsop og kvestet Glahn for alltid, knyttet til et mentalt sammenbrudd eller en jeg-oppløsning hos Glahn?

Jag kan ikke se at teksten gir noe umiddelbart grunnlag for å konkludere med det. Snarere tvert om: Etter katastrofen med Eva, etter at Glahns hytte har brent ned med alle hans eiendeler, etter alt som er skjedd – burde man ikke forvente en mye mer nedbrutt og fragmentert Glahn i nordlandshandlingens siste kapittel? Heller enn å være aldeles sønderrevet og gal – slik mange leser ham – mener jeg at det kan argumenteres for at han opptrer bemerkelsesverdig fattet, samtidig som han tar tilbake sin sivilisasjonsverdighet gjennom uniformen.

Og jeg tog for første Gang min Uniform paa og gik ned til Sirilund. Mit Hjærte banked. Jeg husked alt fra første Dag, da Edvarda iled hen til mig og omfavned mig i alles Paasyn; nu havde hun kasted mig hid og did i mange Maaneder og faaet mit Haar til at graane. Min egen Skyld? Ja, min Stjerne havde ledet mig vild.(195)

Vi møter ikke en Glahn i full oppløsning, men en som oppsummerer det som er gått forut, og som til og med kan ta ansvar og ha overblikk over det som er skjedd. Kledd i storbyens uniform ser han at prosjektet han har forsøkt å gjennomføre har slått feil. Som mytisk aktør har han mislykkes, sammen med sitt prosjekt: Hans ”stjerne” har ført ham å villspor. Tegnene var allikevel ikke til å stole på. Han burde ikke ha basert seg på på dem. Hans feilgrep er hans eget ansvar.

Når det er sagt, er forholdet til Edvarda fremdeles uavklart, og han framstår som forelsket og ulykkelig. Grepet av avskjedsstunden tar han henne i hendene og gjentar navnet hennes.

Men som et ekko av de konflikten de har gjennomlevd, klarer han ikke å si noe når hun responderer. Den manglende kommunikasjonen mellom dem videreføres. Noe gjennombrudd skjer ikke. Men samtalen er behersket og formell. Sivilisert. Noen feil gjør Glahn ikke.

Dette gjentar seg etter at Glahn har skutt Æsop og forært Edvarda liket. Den døde hunden blir knyttet til avskjeden. Mytens siste rest er borte, det død-like ved det nært forestående bylivet, ved uniformen og den siviliserte samtale blir understreket. I avskjedens time er alt på Sirilund som før. Den pedantiske doktoren med sine evige formaninger: Scenen framstår som en slags repetisjon av det første møtet mellom Edvarda og Glahn. Også da var Æsop formidlet i samtalen mellom dem. Ingenting synes å være forandret. Den flotte løytnanten tar høflig avskjed med sitt vertskap. Han er igjen uttrykk for sivilisasjon og selvbestemmelse. I den grad hendelsene har ”tilrædt ham ilde”, utviser han en bemerkelsesverdig ytre kontroll i denne situasjonen.

Som resiviliseringsprosjekt kan det altså se ut som om Glahns nordlandsopphold til en viss grad har lyktes – ikke mislykkes – iallfall midlertidig. Riktignok med store omkostninger; volden har bidratt til å tøylen den amorfe naturtilhørigheten og den dionysiske livsutfoldelsen. Men ramme-fortellingen sier oss noe annet. Tilbake i byen framstår Glahns tilværelse igjen som tom. Glahn er igjen blitt et moderne, av moderniteten beskadiget subjekt, for hvem tilværelsen framstår som meningsløs. Tiden står stille, selv om han innlater seg med mennesker, drikker og svirer. Sosialt har han falt, han er ikke lenger militær, men avskjediget fra tjenesten. Den kontrollerte overflaten ved avskjeden fra Nordland skjuler meningsløsheten i det moderne. Noen varig tilheling har ikke verken den mytiske regressen eller den etterfølgende rasjonaliseringsprosessen kunnet ha. Og når vi forlater Glahn, røper han til slutt at naturdrømmen ikke er slukket. Han føler at han igjen må oppsøke skogen og ensomheten der. Denne gangen skal turen gå til Afrika eller India.

GLAHNS DØD. ET PAPIR FRA 1861

Mest ettertrykkelig skulle formens nød vise seg i tidskunstens vanskeligheter med avslutningen; musikalsk i det såkalte finaleproblemet, i diktningen sluttens problem, slik det tilspisser seg hos Brecht. Når det engang har kvittet seg med konvensjonene, er det åpenbart at ikke noe kunstverk er i stand til å slutte på en overbevisende måte ... I mange av det modernes figurer som etter hvert har fått stort nedslagsfelt, er formen blitt holdt kunstferdig åpen, fordi en ville gestalte det at formens enhet ikke lenger var dem forunt.

TH. W. ADORNO

Få avslutninger har framstått som mer forvirrende enn ”Glahns død. Et papir fra 1861”, den korte epilogen på fem kapitler som etterfølger Glahns nedtegnelser i *Pans* hovedfortelling. Allerede bruken av betegnelsen ”epilog” har skapt diskusjon: Kan fortellingen om Glahns død sies å være kunstnerisk integrert i verket, eller representerer de et negativt avvik, en kunstnerisk svakhet fra Hamsuns side – muligens motivert av ønsket om å utvide boken for å øke honoraret (Skaftun 2000: 2)? Situasjonen kompliseres ytterligere ved det velkjente faktum at epilogen hadde selvstendig liv før romanen var skrevet, i det den ble publisert i *Samtiden* allerede i 1893 (i tilnærmet lik form, se Skaftun 2000).

Som tidligere nevnt glir den riktignok motstandsløst inn i verkets indre kronologi: Nedtegnelsen er datert 1861, to år etter at hendelsene fant sted (1859) – igjen to år etter at Glahn har returnert fra nordlandsoppholdet. Men fortellerstemmen er en helt annen, mindre lyrisk, grovere og, kunne man kanskje si, simplere. Synsvinkelen ligger hos en jaktkamerat av Glahn, som treffer ham langt borte, i India, der de tilbringer noe tid sammen. Det hele ender med at den ukjente jeg-fortelleren skyter Glahn i et anfall av sykelig sjalusi.

Epilogen er forberedt i Nordlandsfortellingens siste avsnitt: ”Ingen Sorg trykker mig, jeg længes blot bort, hvor hen ved jeg ikke, men langt bort, kanskje til Afriken, til Indien; ti jeg hører Skogene og Ensomheden til.” (206) Dette er Glahns innsikt: Moderniteten kan han ikke holde ut. I nordlandssommeren ble han innhentet av sivilisasjonen. Kanskje kan flukten lykkes dersom han reiser virkelig langt vekk. Men den siste flukten til Indias jungel bringer ikke annen frihet enn dødens. Selv ensomheten er flyktig, for Glahn ser ut til å ha selskap gjennom hele fortellingen, av kvinner eller av jaktkameraten.

Forholdet mellom epilogen og hovedhandlingen har altså skapt så mye diskusjon at det nærmest kan sies å ha utviklet seg til en undergenre i *Pan*-litteraturen. De fleste kritikere er opptatt av hvordan de intertekstuelle forbindelsene mellom hovedfortelling og epilog kan forstås. Tidlig ble epilogen sett på som problematisk og svakt inkorporert i romanen som helhet – Rolv Vige karakteriserer den som romanes akilleshæl. Men dette bildet er i ferd med å endre seg.

At epilogen innebærer både brudd og parallell med den forutgående fortellingen er påvist av Yair Mazar, i artikkelen ”The epilogue in Knut Hamsun’s *Pan*: The questionable combination, the analogous connection and the rhetorical compensation” fra 1984. Lik nordlandsfortellingen er epilogen en fortelling om opphold utenfor sivilisasjonen, i skogen, med jakt som viktigste aktivitet. Og som i nordlandsfortellingen står en kvinne sentralt i handlingen. ”The principal parallel between the novel’s two parts lies in the two prominent female figures of the novel; Edvarda in the body and Maggie in the epilogue.” (Mazar 1984: 320) ”Halv-tamarinden” Maggie og Edvarda er begge erotisk ladd gjennom metaforer knyttet til urenslighet og et visst forfall. Om Edvarda: ”Da hun gikk, lagde jeg merke til hendes tynde, skjønne lægge, de var vaade højt op. Hendes Sko var udtraadte.” (42) Om Maggie: En halv Times Tid efter hører jeg paany Maggies Trin i Stigen. Jeg ligger op mod min Rude og ser, at hun træder udenfor Hytten. Hun havde det lille korte Bomuldsskørt paa, og over Skuldrene endnu et uldnet Skærf, som hun havde laant af Glahn. Foruden dette var hun aldeles nøgen, og det lille Bomuldsskørt var meget opkrøllet.” (237) Begge kvinner står i sentrum for sjalusidramaer, men med motsatt fortegn. Mens Edvarda utløser sjalusi og frustrasjon hos Glahn, er Maggie den som utløser de samme følelsene hos fortelleren av epilogen. I en viss forstand kan man kanskje si at Maggie ikke bare er en refleksjon av Edvarda, men at hun også tar opp i seg Evas uskyld og vilje til å inngå i ukompliserte erotiske relasjoner.

Jeg-fortelleren, på sin side, representerer en parallell til doktoren gjennom sin snerpethet og spissborgerlige innstilling – og som Glahns rival (Nesby 2005: 59). Men i India er omgivelsene annerledes tomme enn i Nordland. Kodene for sivilisert opptreden, skillet mellom sivilisasjon og myte, mellom natur og kultur, er utviskete og diffuse. Naturen i India er ikke på samme måte som i Nordland mytologisert. Det er som om India-stedet er uttrykk for en gjennomgående entropi, der meningen med det som skjer er borte, og der bare et slags tomt livsnytersk univers står tilbake: erotikk, rus, sjalusi og til slutt, død.

”Poenget mitt er også at den forteljninga om hovudpersonens død som Hamsun *begynte* med, er bestemmende for den djupare meininga i ein tekst som er langt meir forvirrande enn den gir inntrykk av å vere. Gjennom sin outrerte eksotisme gestaltar den indiske urskogen som vi finn i epilogen romanens ’naturdraum’ som ein dødbringande *eksess*. Såleis fullfører India det som ligg i kim i ’Nordlandssommarens evige dag’.” (Kittang 1996: 62)

I sin analyse hevder Kittang at India-oppholdet nivellerer den distanseringen som er nødvendig for Glahn som skapende kunstner. Her toner drømmen ut i det nullpunktet som er bestemmende for Hamsuns liv og forfatterskap: ”ei definitiv utsletting av all avstand, som ei uavvendelig bergtaking, ei overgeving til det totale mørkets forskjellsause intimitet.” (74) Det er vanskelig å være uenig i dette. I dobbelt forstand har naturdrømmen feilet: Først gjennom den prosessen av resivilisering som med voldelig kraft tvang seg gjennom i nordlandssommerens tiltakende sosiale kompleksitet; deretter gjennom en fullstendig mangel på å finne lignende meningsstrukturer i det som i navnet skulle være den ultimate flukten, til Indias dype skoger. På et vis er det jo den hjemlige sivilisasjon som innhenter Glahn også her: brevet fra Edvarda og ikke minst det uforklarlige (og merkelig ukommenterte) tilfellet at Glahn møter en nordmann på en flodbåt i India på midten av 1800-tallet.

Det er allikevel påfallende hvordan epilogen reproducerer det subjektive blikket til en forteller som så tydelig er farget av egen svakhet og egne motiver. I epilogen er denne usannferdigheten både mindre subtilt utviklet, og ikke minst, fortelleren er plassert i et mye mer negativt lys enn hva som gjelder for Glahn som forteller av nordlandshistorien. Men effekten er allikevel at epilogen bidrar til å demontere sannferdigheten av det bildet av nordlandsnaturen som er manet fram av Glahn på de foregående sidene: Glahns subjektive ytelse blir stilt til skue, hans projisering av mening på naturen trer klarere fram.

Man kan si at Glahn gjennom sin fortelling fra Nordland iscenesetter seg selv som svermer og romantiker. Men i nordlandsopplevelsen finnes det ingen utenforstående instans som kan korrigere bildet. Denne instansen blir nå innført i form av en forteller som riktignok speiler Glahns formelle fortellerposisjon – men som dermed også bidrar til å bekrefte Glahns positive egenskaper: Det er uvegerlig noe mer sympatisk over Glahns patetiske vilje til å skape mening enn den andre fortellerens destruktive vilje til å stille sin smålighet til skue. Slik fungerer epilogen ved å sette hele romanuniverset på spill – nær sagt enda en gang. De parallelle strukturene (jakten, erotikken, sjalusien) etablerer tilstrekkelig enhet – samtidig som distansen mellom hovedforelling og epilog etablerer et utvidet tolkningsrom der romanen hindres i å bli ”too tight and rigid” (Mazor 1984:324)

Bekjennelsen

Epilogens retorikk er tydeligere enn hovedfortellingen i det at en retter seg mot et tenkt leser. Fortelleren har til hensikt å oppklare et saksforhold ved å bekjenne sin handling: Han har drept Glahn. Noen ytterligere anstrengelse for å finne den avskjedigede løytnant finnes ikke: ”Familien Glahn kan længe nok avvertere i Bladene efter den forsvundne Løjtnant Thomas Glahn; men han kommer aldrig mer tilbage, for han er død, og jeg ved endog, hvorledes han døde.” (209) Fortelleren legger opp til en bekjennelse, som i originalen i *Samtiden* forøvrig er enda tydeligere, i og med innledningen, som er sløyfet i boka:

Man siger, at jeg er en lav og simpel Sjæl, alle har sagt det i dette Aar, saasnart vi blot har begyndt at tale om Glahn; men døm selv, om jeg er det. Døm ogsaa, om jeg er saa foragtelig, at jeg intet godt finder hos Glahn, blot fordi jeg er skindsyg paa ham; ja, Folk siger ganske frækt, at jeg er skindsyg paa ham, og at min Skindsyge gør min sjæl heslig. Men døm nu selv. Jeg lægger det hele frem og ønsker at vise, hvilken daarlig Person jeg har havt at gøre med. (Sitert etter Skaftun 2000: 8)

Som Skaftun påpeker, er det viktige her at det etableres en sosial kontekst utover selve handlingen – slik vi også har sett at det er mulig (om enn svakere belagt) å gjøre med Glahns egen fortelling. Jaktkameraten ønsker å bekjenne: ”... nettopp bekjennelsen [er] en sentral tematisk tråd i ’Glahns død’” skriver Skaftun videre (11), jaktkameraten har behov for å fortelle alle hvordan det hele forløp. Han henvender seg til en tenkt offentlighet – og faktisk en offentlighet som kjenner Glahn: Han er en offentlig kjent figur som man ”taler om” i det presumptivt gode selskap. Her foreligger det en parallell til Glahns egen beretning som også er en bekjennelse, en implisitt innrømmelse av skyld. Dorrit Cohn, i analysen av førstepersonfortellinger i *Transparent Minds* gir belegg for å tolke Glahns fortelling nettopp i dette lys: I *Autobiographical Monologues*, verk der ”a lone speaker recalls his own past, and tells it to himself ...” (Cohn 1978: 181) som Glahns fortelling må sies å være et eksempel på, oppstår det i følge Cohn en spesiell retorisk effekt: Det å fortelle sin egen fortelling til seg selv, slik Glahn gjør, er bare troverdig som (forberedelse til) offentlig tilståelse eller selvrettferdiggjørelse (public confession or self-justification). I *Pan* skimter vi begge aspektene: Glahn, som jo eksplisitt hevder å skrive for sin egen fornøyles skyld, unnskylder sitt drap på Eva. ”Nogen Mistanke vaktet ikke hos meg. Og jeg satte mig til at banke paa mit Bor, uden at ane, hva galt jeg gjorde.” (182) Men samtidig er han mer enn villig til å gjøre leserne delaktige i sin skam over sosiale nederlag, som da han etter å ha spyttet i baronens øre full av skam og anger ”sneg mig bort fra Sirilund uden afsked, uden

Tak.” (173) Narrativets formale aspekt bærer således med seg forestillinger om *skyld* som enten tildekkes eller avsløres i narrasjonen.

Innenfor fiksjonsuniverset blir jaktkameraten og Glahn selv konkurrerende bærere av autorens – den implisitte forfatters – sympati, eller i det minste, interesse. Ved siden av rent tematisk å forlene romanen med et dramatisk slutt punkt – Glahns *de facto* død – virker epilogen retrospektivt ved å sette i spill allerede flytende meningsstrukturer. Den implisitte bekjennelse som utgjør Glahns fortelling, får pregnans og tydelighet i jaktkameratens omsvøpsløse og direkte henvendelse til den offentlighet som også er underforståtte mottakere av Glahns egen fortelling.

Den heroiske Glahn

Den Glahn vi møter i epilogen – er han grunnleggende forskjellig fra Nordlands-Glahn? Mange mener det, og påpeker at vi møter en Glahn som er arrogant og ufølsom, forfengelig og nærmest bevisstløs av drikking. Men som Atle Skaftun påpeker i en kritisk lesning av Mazors artikkel, har ikke dette uten videre belegg i teksten. ”Men hva slags feil og svakheter er det egentlig det dreier seg om? Og er denne ’avsløringseffekten’ egentlig så sterk at den kommer opp mot jaktkameratens selvavsløring og den positive effekten dette har for framstillingen av Glahn? (Skaftun 2000: 5) Skaftun mener at de negative karakteristikkene av Glahn som er lagt i munnen til jaktkameraten, snarere virker til å ramme ham selv som forteller. Jeg er enig. Den Glahn vi møter i epilogen er en heroisk Glahn, langt fra den unnnvikende og utydelige nordlandssvermeren. Eksemplene å dette er flere: Glahns ferdigheter som skytter; han redder et barn som blir angrepet av en tiger; han gir jaktkameraten æren av det beste skuddet. Den implisitte konklusjonen blir atter: Stol ikke på fortelleren:

Alt i alt er det tale om en overtydelig utlevering av fortelleren som upålitelig informasjonskilde. Han er en ’uptight moralist’, som Humpál sier det, der Glahn framstår som en livsnyter, han er smålig der Glahn er raus, og selvopptatt og sytete der Glahn risikerer livet for andre samtidig som han lider tappert i stillhet. Det går ikke an å si at han peker på en eneste feil hos Glahn i denne teksten. (Skaftun 200: 6f.)

Men konklusjonen blir retrospektiv, og gjelder også Glahn som forteller av nordlandsfortellingen. Men dersom man ikke kan stole på fortelleren – hvem skal man da stole på?

KUNSTVERKET TALER I FORMEN

*Farai un vers de dreyt nien:
Non er de me ni d'autra gen,
Non er d'amor ni de joven,
Ni de ren au.
Qu'enans fo trobatz en durmen
Sobre chevau.*

*I'll make some verses just for fun
Not about me nor any one,
Nor deeds that noble knights have done
Nor love's ado.
I made them riding in the sun
My horse helped, too*

WILLIAM, GREVE AV POITOU (1071–1127)

*Den kunst som stiller de høyeste krav, trenger ut over
formen som totalitet, ut i det fragmentariske.*

TH. W. ADORNO

Ovenfor har jeg søkt å belyse tematikken i *Pan* ved å lese den i lys av Adornos modernitetsteori slik den framstilles i *Opplysningens dialektikk*. Tolkningen har vært mimetisk i Britt Andersens forstand: Den har basert seg på en referensiell lesning av *Pan* og bokens motiver. En behandling av romanen krever også noen kommentarer til det formmessige. I det følgende vil jeg forsøke å sette dette aspektet ved *Pan* i sammenheng med Adornos siste, uavsluttede verk, *Estetisk teori*.

Estetisk teori

Estetisk teori ble utgitt posthumt i 1970, og bærer i dobbel forstand preg av Adornos kompliserte, mangefasetterte og ofte gåtefulle uttrykksmåte. Selv om Adorno neppe planla å gjøre verket gjennomsigtig og lett tilgjengelig, kan det heller ikke ha vært meningen at det skulle forbli så oppstykket og fragmentert som det nå fremstår, i det det er utgitt ufullført fra Adornos hånd. Kanskje er det nettopp i den rette ånd. Adornos hovedverk om det estetiske var planlagt som første bind av tre i en serie kritikker etter mønster av Kant. Historien ville det annerledes, og kanskje gir det en slags mening, både den ufullstendige formen, og det

faktum at det var estetikken, som Adorno arbeidet med hele livet gjennom, som skulle avslutte livsverket.

På sporet av det tapte: Det ikke-identiske

Det gåtefulle i Adornos framstillingsform, det motsetningsfylte og til og med selvmotsigende som er å finne i hans skrifter, er retoriske uttrykk for den motstand mot identitetstenkingen i det moderne han søker å etablere. Slik sett er det kanskje som en *mellomrommenes* og *antagonismenes* tenker Adorno best kan forstås. Sannheten er ikke, og kan ikke være, absolutt og enhetlig. Det vil være å gjøre vold på virkeligheten. Sannheten er hos Adorno ikke entydig, ikke statisk, ikke direkte uttrykkelig. ”Sanninga er at sanninga aldri er ei hos Adorno. Sanninga ligg i det ikkje-identiske, i brotet mellom subjekt og røyndom, uttrykk og meining, språk og verda. Ei kvar form for identitetstenking har ein tendens til å sjå vekk frå dette. (Adorno 1992: 20)

For Adorno opptrer kunsten som *redningen for det ikke-identiske*; som dets tilfluktssted i det moderne samfunnet. Heri ligger kunstverkets gehalt. I kunsten er den meningsdannelse fremdeles mulig som er nektet i samfunnslivet for øvrig. For Adorno er kunsten det sted der det ikke-identiske fremdeles kan komme til syne – der tingene fremdeles ”slår øynene opp”. For Adorno fremstår altså det autentiske kunstverket som en frigjørende kraft ved å la det ikke-identiske komme til syne, og ved å la de samfunnsmessig beskadigede tingene tale. ”Estetisk identitet skal bistå det ikke-identiske som identitetstvangen i realiteten undertrykker” (Adorno 1999: 401). Slik får kunsten både etisk og epistemologisk relevans. I dette ligger det estetiskes grunnleggende samfunnsmessighet hos Adorno: at den som erkjennelsesmessig kategori bistår den undertrykte sannheten, og derved det undertrykte mennesket i et totalforvaltet samfunn. Kunstens gehalt er en negasjon av fornuften, som ”kritikk av fornuftens overherredømme” (56).

Men kunstens språk er – med nødvendighet – et annet enn dagligtalen eller instrumentell skrift. Kunstens språk er gåtefullt og tilslørende – i motsetning til det språket som setter verden på begrep. Interessant nok omfatter sistnevnte også ”symbolestetikk”, herunder også den realistisk-mimetiske litteraturen. ”Symbolestetikken går ut frå ’urfiksjonen’ om at kunstverket er ein samstemt meiningssamanheng med berre ei stemme, at det er ein umiddelbar identitet mellom intensjon og meining i verket, at det som står og det som er meint fell saman.” (Linneberg 1992: 21)

For Adorno er verkets meningsinnhold ikke på langt nær uttømt av dets innholdsside, dets referensialitet. Snarere er meningen knyttet til formen. I formen tar verket opp i seg de

konfliktene som opptrer samfunnsmessig: ”De grunnsjiktene av erfaring som motiverer kunsten, er i slekt med den verden av gjenstander som kunsten rygger tilbake for. De uløste antagonistiske motsigelsene i realiteten, vender tilbake i kunstverkene som immanente formproblemer.” (Adorno 1999: 19)

I den tekniske bearbeidelsen som konstituerer kunstverket, betjener kunsten seg av de samfunnsmessige produksjonsmidlene. Samtidig er det nettopp i sjiktet av teknisk bearbeidelse kunsten demonstrerer sin autonomi, ved å forråde teknikkens formålsrasjonelle basis. Derfor krever Adorno av kunsten at den skal være teknisk på høyden, kunsten må vise seg ”høyindustrialismen voksen” (67). På denne måten kan estetikken bidra til frigjøring, ved å ”absorbere” den erfaringsundertrykking produktivkreftene har skapt.

I formen ligger oppgjøret med identitetstvangen, i dialektikken mellom del og helhet som ikke må stilne, som den gjør det i idealismens symbolestetikk. Det ikke-identiske kan bare åpenbares i kunstverket som helhet, der helheten taler gjennom delene. Adorno vektlegger allikevel det at delene må bevares intakte, i et ekko av de mangetydige relasjonene mellom naturobjektene i den ikke-forvaltede verden. (Se Bürger 1984, 84ff.) Kunsten bringer sammen det rasjonelt ikke-kommensurable, som hos Kafka, der ”den bokstavelege setningen og tydinga [ikke] smeltar saman, slik symbolet vil det. Tvert imot sprikar dei i kvar si retning, og frå avgrunnen mellom dei blendar fascinasjonens grelle stråle” (Adorno 1992: 26). Konsekvent bifaller Adorno collagen og allegorien fremfor maleriet og symbolet. Delene må bringes til å tale gjennom en helhet etablert uten bruk av vold: ”I ... collagane openberr det gløymde seg ...” (70).

Kunstverket bringer delene sammen på en ikke-voldelig måte ved å respektere de ikke-identiske relasjonene mellom tingene: ”Den syntesen som kunstverket etablerer av elementene er ikke noe som bare blir påtvunget dem utenfra; den gjentar det som får elementene til å kommunisere med hverandre og er i den forstand et stykke av det Andre” (Adorno 1999: 23)

I brev til forlegger Philipsen oktober fra 1894 skriver Hamsun at han er så godt som ferdig med *Pan* – det gjenstår bare omlag ti sider. Arbeidet har vært møysommelig:

Nu ved jeg ikke, om De ved Gennemlæsningen faar nogen Idé om det Arbejde, jeg har lagt paa den; Gud skal vide, at jeg har gjort dette saa fint, som jeg kunde. Det er blot kedeligt, at De ikke kan læse Slutningen i Flugt med det andre; ti den vil jo opklare lidt. Husker De noget i "Samtiden", der hedder "Glahns Død"? De likte det riktignok ikke; men det er et spørgsmaal, om jeg ikke maa trykke dette "Glahns Død" som slutning til denne Bog. I samme afsnit tales om et Brev, som "Grevinden" sender Glahn, dette Brev skulde jeg da ogsaa skrive og trykke med. Derved vilde

hele Bogen faa et Slags historisk Præg, bygget paa Aktstykker. Bogen har følgende Titel: *Pan. Av Løjtnant Thomas Glahns Papirer*. Ikke mer. (Brev 338: 427)

Ikke mer – men heller ikke mindre, kunne det stått. Men som vi allerede har sett, blir undertittelen undertiden borte i senere utgaver. Men i førsteutgaven var den uttrykkelig med, teksten skulle forstås som aktstykker. Hva betyr det for tolkningen av verket?

Som førstepersonsfortelling, gir teksten skinn av å reflektere Glahns psyke. De trekk som dominerer i teksten blir da uttrykk for Glahns egen mentale tilstand. Allerede ”aktstykkene” antyder her en oppsplitting, noe ufullstendig, et bilde satt sammen av fragmenter, en collage. Teksten er preget av stilistiske trekk som bidrar til dette inntrykket, og som Martin Humpál har gjort rede for (Humpál 1998: 114ff.). Hamsuns språklige virkemidler bidrar til at synsvinkel og fokus konsentreres hos den erfarende og sansende Glahn, og trekker oppmerksomheten vekk fra den iscenesettende fortellerinstansen. Humpál identifiserer flere formprinsipper, blant dem 1) scener som kompositorisk hovedprinsipp, 2) ”Parataxis ’on all levels.’” og 3) en minimalisering av det fortellende jegets framtredeelse i fortellingen. Som formprinsipper er alle av interesse i vår sammenheng.

Den sceniske framstillingsformen uttrykker seg i følge Humpál i at de fleste kapitlene i Nordlandsfortellingen presenterer scener, ikke oppsummerende passasjer. ”The revived immediacy of the situations in 1855 displaces questions about their possible relevance to the present.” (Humpál 1998: 115) Men konsekvensen er jo også at de enkelte scener bevarer sin egenart og ”frihet” i forhold til helheten i fortellingen. Dette trekket forsterkes i og med Humpáls neste punkt, nemlig Hamsuns bruk av parataktiske konstruksjoner. ”Thematically speaking, the prevalent parataxis ’on all levels’ – including the novel’s composition as a relatively loose concatenation of independent scenes – reveals Glahns avoidance of reflection: the absence of narration in terms of ’because’s’ and ’therefore’s’ indicates Glahns evasion of higher levels of cognition, hypothesizing and analyzing.” (115) Den fragmentariske formen blir slik sett et bilde på den beskadigelse av subjektet som inntreffer i det moderne, og som hos Adorno selv får uttrykk ved undertitler som *Filosofiske fragmenter* (*Opplysningens dialektikk*) og *Refleksjoner fra det beskadigede livet* (*Minima Moralia*). I *Estetisk teori* kommer dette også til uttrykk: ”Den kunst som stiller de høyeste krav, trenger ut over formen og ut i det fragmentariske, skriver Adorno (Adorno 1999: 259). Det er som et ekko av Hamsuns egen insistering på den minutiøse pirkingen teksten har vært gjennom. Plott og sammenhengende årsaks- og virkningsstruktur er nedtonet til fordel for en åpen, fragmentert form full av lakuner og motsetninger – ”... en litterær tekst uten en klar plotstruktur og en tekst som krever en stor grad av aktivt meningssøk fra leserens side ...”

(Nesby 2005:45) *Pan* er en roman om vold. Men som tekst er romanen ikke-voldelig. En ting er hvordan de formelle trekkene reflekteres på Glahn som 'tenkt' bevissthet, altså psyke – der de peker hen imot hans beskadigelse som moderne subjekt. Noe annet er hvilken estetisk mening de får i en tekst betraktet som kunst. Det Humpál peker på i tekstens formelle plan er jo nettopp en åpning for det ikke-identiske i form av en frihet fra logisk (språk)tvang. Som med den sideordnende konjunksjon: Adorno er selv opptatt nettopp av dette ordet "og": "I motsetnad til forleggjaren sin, sette Adorno pris på titlar med "og". Dei kunne, om dei var gode, på ein banal måte knyte noko saman utan å nytte omgrep. Med omgrep ville ein ikkje kunne seie det utan å øydeleggje det." (Linneberg 1992: 9) Det er noe av det samme vi ser hos Hamsun. Fraværet av refleksjon og underordning på det stilistiske nivået motsier de maktstrukturer som så tydelig framtrer i tekstens betydningslag og gjør *Pan* til en tekst åpen for mangfoldig fortolkning. På samme måte viser Humpál hvordan tidsplanene bringes nærmest til sammenfall gjennom lignende stilistiske virkemidler. Her peker han på fraværet av anførselstegn for å markere direkte tale,²⁷ bruken av historisk presens sammen med preteritum og til slutt fraværet av talemårkører som "sa han/hun", "sa jeg", "tenkte jeg for meg selv". Resultatet er her det samme: en tekst som framstår som fri, ubestemmelig. En tekst som stiller like mange spørsmål som den besvarer: som unnlater å felle dommer.

Som roman åpner *Pan* for et dynamisk spill av mening, i et språk som både skjuler og åpenbarer sin egen åpenhet i sin ekstreme *lesbarhet*. For det språklige spillet til Hamsun er fortrollende, og går neppe langt nok – i adornisk forstand – i å stille seg nakent til skue. Slik balanserer den alltid på randen til å appellere til småborgerlige visjoner – som den tidlige resepsjonen bevitner – mens de aspektene ved romanen som negerer dette bare nylig er blitt gjenstand for oppmerksomhet.

Synsvinkel og subjektivitet

I den retrospektive førstepersonsfortellingen er narrasjonen knyttet til erindring; fortellingen er "lukket inne" i hukommelsen til den som forteller. Derfor blir iscenesettelsen av fortellerinstansen avgjørende for hvordan det fortalte kan forstås. Realistisk-romantiske lesninger av *Pan* er preget av et syn på Glahn som en subjektivt-psykologisk sammenhengende, rasjonell garant for tekstens mening. Til grunn for slike lesninger ligger et syn på mennesket som vesensbestemt og essensialistisk, og teksten som et uttrykk for 'virkelighet' – det vil si, som speil for virkelige emosjoner, konflikter, traumer (Se Hillis

²⁷ Anførselstegn for å markere direkte tale er tilstede i førsteutgaven, men blir fjernet i senere utgaver.

Miller 1982: 19f.). Karakterene kommer tolkningsmessig *foran* teksten. Den romantiske lesemåten er realistisk orientert. I motsetning til en slik type lesning, vil jeg i det følgende rette oppmerksomheten mot *Pans* narrative struktur. Mitt poeng er å vise at det i *Pan* blir etablert en dialektikk mellom subjektivt nærvær og fravær, mellom fortellerens tilstedeværelse og troverdighet og umuligheten av at det kan være tale om noen realistisk fortellerinstans. I *Pan* demonteres det subjektive nærværet, snarere enn å etableres. Det resulterende spillet mellom subjektivt fravær og nærvær kan sees i sammenheng med romanens tematisering av det estetiske, i den forstand at det estetiske så å si tar subjektets plass og blir meningsskapende. Den dialektiske bevegelse mellom subjektdannelse og -ødeleggelse som representeres ved offerets inversjon, og som jeg har vist på handlingsnivået i romanen, finner slik sin fordobling i formen.

”Hamsuns lyriske mekanikk er blitt en hodepine i Hamsun-forskningen”, hevder Jørgen Haugan, og viser til hvordan ”forfatteren som episk organiserende instans er avskaffet hos Hamsun. Brudd på episk konsekvens er ikke et brudd for Hamun, men selve loven for hans virksomhet.” (Haugan 2004:140) Haugan viser deretter til to eksempler på det han kaller episk brudd i *Pan*, det vil si, hendelser som motsier fortellersituasjonen, den ”realistiske” rammen omkring Glahns gjenfortelling av sitt Nordlandseventyr. Den overordnede av disse er, iallfall slik jeg ser det, rammefortellingens temporale paradoks. Det er flere som har påpekt det: Fortellersituasjonen blir utløst av at Glahn ”for nogle Dage siden” har mottatt to grønne fuglefjær. Over de neste kapitlene forteller han forhistorien til disse fjærene, før han igjen, i kapittel XXXVIII er tilbake i skriveperioden, i fortellingens nå-situasjon. Her dukker de to fjærene opp igjen: ”Det banker paa Døren, og Postbudet rækker mig et Brev. Brevet er Kronet. Jeg ved, hvem det er fra, jeg forstaar det straks, eller jeg har kanskje drømt det en søvnløs Nat. Men i Brevet er der ikke noget skrevet, der ligger blot to grønne Fuglefjære i det.” (205) Det er naturlig å stille spørsmålet om hvordan dette grepet bør forstås. Haugan har rett i at det ikke er blitt viet så stor oppmerksomhet i litteraturen. Leserne har ikke latt seg forstyrre: ”Først og fremst fordi litterær effekt er hva en Hamsun-leser forventer, og noe Hamsun programmatisk leverer. Derfor fungerer *Pan* selv med episke brister, fordi romanen ikke er grunnleggende episk, men lyrisk. Her skal ikke tenkes, men føles.” (Haugan 2004: 140) Det andre eksempelet Haugan viser til er Glahns beskrivelser av sitt møte med Eva:

En ung Pige med et hvidt Uldtørklæde om Hovedet stod et Stykke borte; hun havde meget mørkt haar og det hvide Tørklæde stak sært af mod Haaret. ... I det samme slutted en sværlemmet Mand i Islandsskjorte sig til hende, han kaldte hende Eva. Hun var aabenbart hans Datter” (11).

Senere får jo Glahn vite at Eva er gift med smeden. Den fortellende Glahn, som med nødvendighet må vite at narrativet inneholder en faktisk feil, korrigerer den ikke. I stedet lar han den opprinnelige slutning stå uimotsagt frem til den avsløres gjennom handlingen selv. Men her kan det neppe sies å være tale om noe episk brudd. Snarere må vi forstå framstillingen som en konsekvens av at forfatteren bevisst velger å legge synsvinkelen til det fortalte jeg. Konsekvensen av dette grepet er ikke å underminere fortellingens logikk, men å betone fortellerjegets bevisste, kunstneriske organisering av stoffet. Ved å referere den fortidige feiltakelse lar fortelleren leseren ta del i heltens virkelighetsoppfatning, og utgrenser samtidig fortellerposisjonens subjekt.

Det er, skriver Haugan videre, viktig å understreke at dette er bevisste litterære grep fra Hamsuns side, ledd i hans kunstneriske program, å ”bryte ned romanens tradisjonelle episke form” for å oppnå frihet ”til å være absolutt lyrisk.” (Haugan 2004:141) Det er iallfall i tråd med Hamsuns egen utlegning av arbeidet med boken. I begynnelsen av september 1894 skriver han til Langen:

The reason that my book is not yet finished is that every chapter is a poem, every line worked hard on. There is (sic) no dialogues, only a few replies; if I say that every chapter has made me a weeks work, I don't lie; although the chapters is (sic) so short. There is (sic) visions, adventures, symbolisme (sic) all over. It goes forward, but I admit slowly.” (Næss 1994: 422)

En måned senere er boken ennå ikke ferdig: This month it will ofcourse (sic) be ready. [...] I have worked more tiresome on this damned *Edvarda* then (sic) on all my other books.” (Næss 1994: 424) Hamsuns konsentrasjon om språk og form har utvilsomt gitt resultater. *Pan* er en formmessig kompleks tekst – i samtiden i særlig grad.

Teksten bryter altså med realismen på viktige punkter, blant annet ved å framstille et logisk umulig litterært univers, gjennom en rammefortelling som underminerer sin egen troverdighet. I stedet foregriper Hamsun Prousts sirkulære fortellerstruktur i *På sporet av den tapte tid* (se Andersen 2000) en Kafka eller en Borges. Som hos Proust er det verkets tilblivelse vi er vitne til, og som er tematisert ved rammefortellingens sirkelbevegelse. På samme måte som Marcells romansyklus munner ut i hans egen bestemmelse om på skrive det verket vi nettopp har lest, slik rommer Hamsuns rammefortelling skriveaktens begynnelse både som begynnelse og som avslutning – innenfor rammefortellingens indre, absurdistiske logikk er skrivingen alltid ufullendt. Eller rettere, skrivingen plasseres til et rom utenfor tekstens egentlige locus, forskyves til et rom som teksten ikke kan gripe.

Men i stedet for å pirre den kritiske leser, hevder Haugan, kan Hamsuns tekst: ”ikke fungere med mindre man blir forført og overgir seg til naturkreftene, både i bokens Nordland og i leserens eget indre. *Pan* kan ikke tåle å gås etter i sømmene med en episk analyse. I den grad er teksten fremmed for refleksjon og grenseløst imøtekommende overfor det drømmende, de utstilte lengsler.” *Pan*, skriver Haugan, er en bok som særlig appellerer til tilværelsens grå funksjonærer, som i en hemmelig drøm identifiserer seg med Glahn med dyreblikket. (Haugan 2004:142)

Det er vanskelig å forstå denne passasjen hos Haugan som annet enn et moralsk angrep på Hamsun. Det er som om Haugan hadde ønsket at Hamsun skrev andre bøker! Dessuten kan jeg ikke skjønne annet enn at det foreligger et lite paradoks: Den episke analysen Haugan underlegger Hamsuns roman, viser at den ikke ”tåler” en slik analyse. Men da er jo enten metoden uholdbar – eller den har fravristet teksten en hemmelighet? For meg er det vanskelig å se hvordan et litterært virkemiddel skulle være ugyldiggjort fordi det bryter med en bestemt oppfatning av hva slags metode teksten bør leses med.

Det som er sikkert er at rammefortellingens paradoks, sammen med flere andre virkemidler bidrar til å underminere det fortalte objektive troverdighet. Dermed gir de også en pekepinn om at dette er en tekst som må forstås på Glahns egne premisser *som dikter*. Dette er en innsikt leseren allerede har hatt mange anledninger til å annamme gjennom det fortalte. Forfatteren (Hamsun) lar Glahn komme til orde med *sin* versjon, og lar det være opp til leseren å sette den i perspektiv. Men fortelleren lar det – i rettferdighetens navn – ikke være noen hemmelighet at han ikke legger stor vekt på den objektive sannferdighet. Det blir jo sagt direkte i åpningen av romanen: ”... det hendte mig noget eller jeg drømte det. Nu har jeg glemt mange Ting som hører disse oplevelser til ...” (2) Når Eva ikke avsløres som smedens kone allerede på side 11, gir det jo en litterær effekt. Glahn former altså sitt stoff litterært. Han har en hensikt med sin skriving som med *nødvendighet har leseren som mål*, og ikke utelukkende, slik Humpál skriver, har egen mental tilhelingsprosess for øyet. Om Glahn skrev for egen del, ville det være vanskelig å forstå hvorfor han skulle benytte slike litterære virkemidler.

Samtidig knyttes den litterære effekten til den spesielle personlighetstypen som Glahn representerer – en personlighetstype som befolker den moderne verden, og som i motsetning til tidligere karakterer framviser psykologiske brudd og brister – ”Fornemmelsernes uberegnelige Uorden” – som det heter i *Fra det ubevidste Sjæleliv* fra 1890, eller som Hamsun formulerer seg om *Pan* i et brev like etter utgivelsen: ”Jeg haaber, at der ikke er ’Karakterer’ i min Bog.” (Næss 1994: 427) Det uventede, bruddet og det irrasjonelle går

sammen om å skape den eiendommelige stemningen mellom drøm og virkelighet som preger boken.

Men om det er åpenbart at det kan være grunn til å betvile sannhetsgehalten i realistisk forstand i Glahns fortelling, gjør dette ham til en upålitelig forteller? Ikke nødvendigvis, selv om mange mener han er det: "[T]he narrative is fundamentally unreliable" fastslår Humpál (Humpál 1998: 108), og minner leseren om at *Pan* som narrativ utelukkende reflekterer virkeligheten slik den fremtrer for ham; "Yet this is only how Glahn makes nature appear to work within his narrative" (Humpál 1998: 108). I *The Rhetoric of Fiction* definerer Wayne C. Booth den upålitelige fortelleren som snakker og/eller handler i strid med verkets normer (Booth 1983, 158 f.). Like etter skriver han: "[D]ifficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. ... It is most often a matter of what James calls inconstancy; the narrator is mistaken, or believes himself to have qualities which the author denies him." (Booth 1983: 159) Seymour Chapman viderefører dette aspektet når han skriver:

"What makes a narrator unreliable is that his values diverge strikingly from that of the implied author's; that is, the rest of the narrative—'the norms of the work'—conflicts with the narrator's presentation, and we become suspicious of his sincerity or competence to tell the 'true version.' The unreliable narrator is at virtual odds with the implied author; otherwise his unreliability could not emerge." (Chapman 1978: 149)

Når Humpál og andre påviser at vi med Glahn har å gjøre med en ubalansert person som vi ikke kan tro på, er ikke det i seg selv tilstrekkelig til å gjøre ham til en "unreliable narrator". Det må i tillegg finnes et brudd med verkets "implied author", med verknormen. Spørsmålet blir altså om det finnes en verknorm som blir motsagt av Glahn. Nøkkelen til tolkningen ligger derfor i Glahns forhold til verket som helhet.

Etter mitt skjønn finnes det et slikt brudd mellom verknormen og Glahn. Glahns prosjekt mislykkes, i den forstand at det ikke når det implisitte målet – tilhelingen av subjektet og forsoningen i det moderne. Den regressive bevegelsen, flukten fra sivilisasjonen, virker bare til å øke volden og skape nye og ødeleggende spenninger. Selv om Glahn tilsynelatende har kontroll ved hjemreisen, har oppholdet og de sosiale prosessene som der igangsettes et destruktivt perspektiv på lang sikt. Selv om epilogen framstiller en heroisk Glahn, som møter døden kledd i brudgomsdrakt, er det ingenting som blir oppnådd ved hans død. Ingen forløsning: Glahns ultimate offer ser ut til å tone ut i intet, i banale annonser i lokalpressen. Noen forteller som stiller seg solidarisk bak Glahns valg og konsekvensene av dem er vanskelig å få øye på. Jeg skal komme tilbake til dette i avslutningen.

Forholdet mellom jeg-instansene

Måten Eva presenteres er et eksempel på det Dorrit Cohn kaller *Self-Narrated Monologue*. Disse inntreffer når "the narrator makes statements about past events that are immediately belied by what happens next ..." (Cohn 1978: 166). Self-narrated Monologue sorterer videre under den overordnede kategorien av konsonante førstepersonsfortellinger – som både Mickelsen og Humpál beskriver *Pan* som. Synsvinkelen er altså lagt primært til den opplevende Glahn. I *Pan* er dette så uttalt at vi *nesten* kan snakke om et sammenfall mellom fortellende og fortalt jeg. Som Cohn viser, er et slikt sammenfall noe Hamsun allerede har gjennomført i *Sult*. I *Pan* er imidlertid fortellerjeget dramatisert i rammefortellingen, og fortelleren avbryter sitt narrativ med jevne mellomrom: "Jeg husker en bestemt dag." (6)); "Skal jeg skrive mere? Nej, nej. Blot lidt for min Fornøjelses Skyld, og fordi det korter mig Tiden at fortælle om, hvorledes Vaaren kom for to Aar siden, og hvorledes Marken saa ud." (17) "Jeg husker endnu godt en Dag. Det var den Dag, min sommer kom." (43)

Oppbygningen av fortellingen i *Pan* er slik at det kan være vanskelig å avgjøre hvilken av jeg-instansene det er som er tillagt en bestemt tanke eller utsagn, slik Humpál viser det (Humpál 1998: 116ff.) Det gjelder både når Glahn refererer almene tanker, som for eksempel i innledningen til kapittel II: "Det kan regne og storme, det er ikke derpaa det kommer an, ofte kan en liden Glæde bemektige sig en paa en regnvejrsdag og faa en til at gaa afsides med sin lykke." (5) Men også konkrete handlinger og uttalelser kan være vanskelig å plassere: Humpál nevner i den forbindelse talen ved Evas grav: "Jeg jorder dig, Eva, og kysse af Ydmyghed Sandet paa din Grav. En tyk, rosenrød Erindring glider gennem mit Indre, naar jeg tænker paa dig, jeg blir som overgydt af Velsignelse, naar jeg husker dit Smil" (189) Hvilken Glahn det er som husker, er ikke mulig å fastslå sikkert.

Resultatet er at synsvinkelen i grad blir tillagt Glahn som erfarende subjekt. "Experience is all there is", spissformulerer Humpál (Humpál 1998: 119), mens Mickelsen peker på en "simple suppression of the narrating self" (Mickelsen 1985: 199) Det innebærer at det ikke foreligger noe markert brudd i synsvinkel eller tolkningshorisont mellom de forskjellige instanser av jeget; det fortellende jeg "identifies with his earlier incarnation, renouncing all manner of cognitive privilege." (Cohn 1978: 155) Haugan skriver helt enkelt: "Men i samme øyeblikk Glahn starter erindringsprosessen, bryter avstanden sammen." (Haugan 2004: 141)

I denne typen fortellinger har tidsavstanden mellom opplevelsene og nedskrivningen av dem ikke medført noen innsiktsmessig utvikling hos hovedpersonen: Den Glahn som i 1857 nedtegner sine erindringer om hendelsene sommeren 1855, ser, iallfall tilsynelatende, ikke det som har skjedd i noe annerledes lys enn den Glahn som opplevde hendelsene. Leseren har

ikke noe tolkningsmessig forsprang overfor den opplevende Glahn. I motsetning til den dissonante førstepersonsfortellingen, der det utviklede og tilbakeskuende fortellerjag har autoritet i kraft av sin mentale utvikling, finnes det i Glahns tilfelle ingen autoritet å appellere til. Fortellingen blir i seg selv en meningsskapende handling, en motstand mot den opplevde tomheten og meningsløsheten.

Resultatet er at fortellingen så å si faller innover i seg selv i en demontering av sitt eget bevissthetsmessige grunnlag. Kunstneren, det skapende subjektet, trekker seg bort fra tekstuniverset nettopp gjennom stilens inderlighet, nettopp fordi grunnlaget for den subjektive inderlighet ved nærmere ettersyn viser seg å være illusorisk. Bare ved å skrive kan Glahn være – men samtidig kan han som fortellende subjekt ikke innta for det skrevne fordi det hviler på en grunnleggende umulighet. Den desillusjonerte, tomme Glahn, skriver seg inn i en tekst som fundamentalt sett figureres – både substansielt og programmatisk – som et uttrykk for den erindringskrise det moderne meningstapet har påført ham: som et ikke-subjekt. Bruddet i rammefortellingen har som effekt at den demonterer troverdigheten til det erfarende, erindrende og fortellende subjektet som er installert som forteller. Teksten havner derved i en performativ selv Motsigelse, der meningsproduksjonen veksler mellom det subjektivt-nærværende og det konstruert, ikke-subjektivt fraværende. En mer fruktbar måte å betrakte dette på enn Haugan gjør seg til talsmann for (en tekst som ikke tåler å bli gjort til gjenstand for episk analyse) må jo være å se dette grepet som både meningsbærende og ikke minst uttrykk for ambivalens som preger det modernistiske prosjektet – i en dialektikk mellom nærvær og fravær, mening og ikke-mening. Der subjektet bryter sammen blir verket stående, talende nettopp i sin framvisning av fraværet. Kunsten blir det sted der subjektet kan framvises som ødelagt og oppløst – men samtidig meningsbærende.

I innledningen til *Minima Moralia* skriver Adorno:

Detta til tross blir betraktelser som utgår från subjektet precis lika opålitliga som livet har blivit illusorisk. Ty eftersom den historiske rörelsens överväldigande objektivitet i den nuvarande fasen i första hand består i en subjektupplösning, ur vilken inget nytt subjekt framgått, måste den individuella upplevelsen alltså bygga på det gamla, historisk utdömda subjektet, som fortfarande är "för sig" men inte längre "i sig". Detta subjekt tror sig fortfarande ha sin autonomi i behåll, men den betydelselöshet som koncentrationslägren inpräntade i sina offer kastar redan sin skugga över subjektiviteten som form. (Adorno 1986: 14)

Pan foregriper denne bevegelsen, den framviser det illusoriske i det subjektivt baserte.

Teksten framstiller begge bevegelser: Glahn gjenoppstår som moderne subjekt gjennom en siviliseringsprosess som tar ham fra det mytiske til sivilisasjonen gjennom offerets inversjon

og tiltagende vold – men det subjekt som oppstår er tomt, uthullet og uten indre sammenheng. Den ytterst banale død er den endegyldige skjebne for dette subjektet, foregrepet i en form som skaper den mening som er nektet det. Som moderne subjektet er Glahn i ferd med å bli utryddet som meningsskapende subjekt, i ”det nye barbari” (145) som produksjonssamfunnets konsumpsjonskrav skaper, er betydningsløsheten så langt fremskreden at subjektiviteten som form er truet. (14) Tilpasningen til produktivkreftene innebærer at alle innholds krav forsvinner og erstattes av et kjøps- og motehysteri uten betydningsinnhold, samtidig som meningsgivende forskjeller forsvinner gjennom en entropisk, ”dødsbringande utjämning av spänningarna.” (151). Samtidig representerer subjektets sammenbrudd i det senkapitalistiske massesamfunnet i siste konsekvens en styrking av den objektiverende fornuften: ”Subjektiviteten har forflyktiget sig til angivelig vilkårlige spillereglers logikk for at kunne bestemme desto mer uhemmet.” (Horkheimer og Adorno 1995: 68)

Som et uttrykk for subjekt oppløsningen hvorfra intet nytt subjekt har oppstått: Slik kan vi karakterisere Glahn. Ved å skape en gjennomgående dynamikk i teksten, der tids- og formmessige litterære teknikker bidrar til at teksten setter seg selv i, så vel som på, spill, har Hamsun nettopp skapt et verk med åpning for det mangetydige, flerstemte og således potensielt sanne. Arild Linneberg uttrykker det treffende i ”Avantgardens andre ansikt”: ”Det er ved å dekonstruere mening at Hamsun etablerer mening.” (Linneberg 2001: 80)

AVSLUTTENDE BEMERKNINGER

*Det hender ein stanar opp og minnes ei glede ein har
havt. Ikkje for det at det var ei "større" glede enn andre.
Det var ei glede av eit anna slag.*

*Slik minnes eg første linene eg las av Hamsun, og slik
minnes eg ting for ting av han. Eg lever opp att stunda
eg las det, undringa og gleda ved det, eg kan på nytt bli
reven bort frå tida og litteraturen. Det er stunder som eg
verkeleg kan seie at eg eig.*

*Når Hamsun blir gammal vil eg skrive til han og takke
han.*

OLAV DUUN

”Alle kunstverk, og kunst i det hele tatt, er en gåte; det har fra gammelt av irritert kunstteorien. Det at kunstverkene sier noe i samme åndedrag som de skjuler det, er betegnende for gåtekarakterens språklige aspekt.” (Adorno 1999: 214) En slik gåte er *Pan*.

Innledningsvis stilte jeg spørsmålet om *Pan* primært bør forstås som naturhylllest eller gravskrift over naturdrømmen. Å lese den som en hyllest til naturdrømmen vil, som vi har sett, kreve at verket som helhet stiller seg solidarisk bak sin helt, at det foreligger et transparent forhold mellom Glahn og verknormen i *Pan*. I et slikt lys må vi lese Glahns innledende prosjekt – regresjonen i naturdrømmen – som positivt sanksjonert av den implisitte forfatter. Når det mislykkes må ansvaret bæres av Glahn, som på grunn av sin egen utilstrekkelighet ikke makter å gjennomføre det han har satt seg fore. På et stilistisk nivå understøtter verket muligens en slik lesning, gjennom sin vakre, naturlyriske stil. Som Kittang påpeker, Hamsun er ”så altfor leseleg” (Kittang 1996: 57). Spørsmålet er allikevel om den vakre og skimrende overflaten skjuler en annen holdning til helten og fortelleren.

For samtidig har vi sett at naturen ikke omtales utelukkende i slike vendinger, snarere er katastrofen prefigurert i den ambivalente bruken av negative karakteristikk som jeg har behandlet ovenfor. Ved å unnlate å forankre teksten i et realistisk, objektivt festepunkt, har Hamsun skapt et testunivers som er merkelig tvetydig. Slik jeg leser *Pan* er naturdrømmen egentlig merkelig fraværende, annet enn som utgangspunkt for det tragiske forløpet. Og i egentlig fortand er det et utgangspunkt som aldri fullt ut blir realisert. Snarere er det antydning som en underliggende premiss. Igjen er det stilen som forleder oss.

Naturdrømmen viser seg rett og slett som en umulig drøm, og om vi vil lese romanen normativt må det være som en *demonstrasjon* av dette. Naturdrømmen i *Pan* blir i siste

instans nettopp en ”dødbringande eksess” (Kittang 1996: 62). Glahn følger en drøm med lange tradisjoner i vestlig kultur, som blir aktualisert av de nye livsbetingelsene i den moderne bykulturen. Det er på denne bakgrunnen vi må lese datidens diagnoser over modernitetens inntrykk og belastninger, og antakelig kan dette være en del forklaringen på Hamsuns manglende behov for å utstyre Glahn med noen eksplisitt bakgrunn. Jeg har forsøkt å vise hvordan Glahns traumer i det moderne må ha vært en innforstått del av samtidige leseres forståelseshorisont. Det forklarer også den samtidige henrykkelse over stilen og naturskildringene. For de første leserne synes det som om romanens tvetydighet og den distanse den innfører mellom sitt tilsynelatende ideal og prosjektets perverterte resultatet har gått upåaktet hen.

Tydeligere er romanen i avvisningen av modernitetens livsvilkår. Glahn reflekterer en manglende evne til å håndtere livet i det moderne. Skildringene av byens ørkesløshet gir tydelig inntrykk av en kritisk holdning, som også faller sammen med den unge Hamsuns angrep på Amerika. Her ser vi konturene av en klarere formulert modernitetskritikk. Dette aspektet viser seg i den meningsløshet som preger de glimtene vi får av Glahns byliv. Her synes det som om verket er forsont med sin helt – en nødvendighet for å gi fortellingen den nødvendige troverdighet og egentlig grunnlaget for lesningen av det. Mange leser denne modernitetskritikken som uttrykk for en reaksjonær politisk ideologi, og setter den i sammenheng med Hamsuns senere fascisme. Der Humpál i sin tolkning leser inn en påstand om at Glahn er å laste for sin manglende evne til å innforlive seg med den moderne verden, leser jeg en grunnleggende sympati for mangelen på en slik evne. At det beskadigede subjektet ikke kan utholde den verden som skader det, kan ikke ligge det til last. Det er ikke noen grunnleggende motsetning mellom dette ståstedet og påvisningen om at den regressive strategien slår feil.

Går vi tettere på teksten, undermineres disse forestillingene. Teksten synes å angripe det subjektet som står bak det. På et vis kan vi si at det er teksten som figurerer Glahns død, som en nødvendig utgang. Slik konsumerer kunstverket sin egen forteller. I dette ligger en ironisk distanse, og jeg vil argumentere for at kunstverket *Pan* stiller seg tvilende og ironisk til sin helt. På et overordnet nivå etablerer *Pan* en ironisk distanse til ideen om naturidyllen som forløsende, og kan derved tolkes som en kritikk både av det moderne samfunnets undertrykkelsesmekanismer, men også av den småborgerlige drømmen om forløsning gjennom nærhet til naturen. Pans latter er kanskje først og fremst autorens latter. Den er rettet mot dem som naivt mener at det finnes noe slikt som en utvei i den regressive naturdrømmen. Men i *Pan* er det ingen veier som fører ut, bortsett fra kunsten. Det moderne har svinebundet

subjektet med sin støy, larm, overfladiskhet – sine beskadigelsesmekanismer. Men forsøk på å returnere til en mytisk utopi er fåfengt, og innhenter den som forsøker. Naturidyllen er dødelig. Bare i vitnesbyrdet om lidelsen finnes det kimen til en mening. Dermed etableres det en modernitetskritikk som er i behov av en mer kompleks tolkningsmodell. Gjennom å lese verket med *Opplysningens dialektikk* som veiledende tolkningsmodell, mener jeg å funnet en mulig inngang til romanens kritiske lag.

Om *Pan* med dette demonstrerer det umulige i å være noe helt og sammenhengende subjekt i det moderne, kan vi kanskje si at den presenterer utveien som en gåte, eller som et løfte: Ved å framvise det umulige i drømmen, insisterer den samtidig på den. Som en negativt definert utopi, som det som kunne vært, bortenfor den virkelighet kunstverket makter å framvise. I en virkelighet som unndrar seg identitetstvangens kommensurabilitet, som kunstverket bare kan gi stemme i bruddene, åpningene som skapes av det formmessige: de konstellasjoner av mening som i seg selv er ikke-voldelige. Slik kan løftet om en annen og fremdeles ukjent mulighet antydes i en tekst som henter sitt materiale fra menneskets tragiske bundethet til volden og undertrykkelsen. I åpningene og bruddene kan teksten dermed peke ut over det den kan gi erkjennelse om. Slik kan den få sagt "... det kunsten ikke kan si, mens det likevel kun kan sies av kunsten mens den ikke sier det" (Adorno 1999: 133), som Adorno uttrykker det i *Estetisk Teori*.

LITTERATUR

- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1999. *Estetisk teori*. [ty. orig. 1970]. Overs. Arild Linneberg. Oslo
- _____. og Walter Benjamin. 1999b. *Complete Correspondence*. Red. Henri Lonitz. Cambridge (USA)
- _____. 1992. *Notar til litteraturen*. [ty. orig. 1955 – 1974]. Red. og overs. Arild Linneberg. Oslo
- _____. 1986. *Minima Moralia. Reflexioner ur det stympade livet*. [Ty. orig. 1951]. Overs. Lars Bjurman. Lund
- Andersen, Britt. 2000. "Det hjemlige og det fremmede i Hamsuns Pan." *Hamsun 2000*. Red. Even Arntzen. Tromsø, s. 9–31
- Baudelaire, Charles. 1987. "Det moderne livs skjønnhet." *Kunsten og det moderne liv*. [Fr. orig. 1863]. Red. og overs. Arne Kjell Haugen. Oslo, s. 101–121
- _____. 2001. "LXXVI Spleen". *Det vondes blomar*. [Fr. orig. 1861]. Overs. Haakon Dahlen. Oslo, s. 122
- Baumgartner, Walter. 1998. *Den modernistiske Hamsun. Medrivende og frastøtende*. [Ty. orig. 1997]. Overs. Helge Vold. Oslo
- Benjamin, Walter. 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. [Ty. orig. 1936]. Red. Torodd Karlsten. Oslo
- Berman, Marshall. 1982. *All that is solid melts into air. The experience of modernity*. New York
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction*. [1961] Chicago
- Brynildsen, Aasmund. 1987. "Svermeren og hans demon." *Frihet og forpliktelse*. [1973] Oslo, s. 83–109
- Burima, Maija. 2002. "Man—Nature in Knut Hamsun's Pan." *Knut Hamsun og 1890-tallet*. Red. Even Arntzen. Hamarøy, s. 173–96
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. [Ty. orig 1974] Overs. Michael Shaw. Minneapolis

- Chapman, Seymour. 1988. *Story and discourse. Narrative structures in fiction and film*. [1978]. Ithaca
- Cohn, Dorrit. 1983. *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. [1978] Princeton
- Combüchen, Sigrid. 2006. *Livsklättraren. En bok om Knut Hamsun*. Stockholm
- Dingstad, Ståle. 1999. *Hamsuns strategier. Realisme, humor og kynisme*. Oslo
- Ferguson, Robert. 1990. *Gåten Knut Hamsun*. [En. orig. 1987] Overs. Nina Elisabeth Normann og Håvard Rem. Oslo
- Foucault, Michel. 1989. *The Order of Things*. [Fr. orig. 1966]. Overs. Ukjent. London
- _____. 2002. "What is an author?" *Book history reader*. [Fr. orig. 1970]. Overs. Donald F. Bouchard and Sherry Simon. London, s. 225–230
- Giersing, Morten, John Thobo-Carlsen og Mikael Westergaard-Nielsen. 1975. *Det reaktionære oprør. Om fascismen i Hamsuns forfatterskab*. Kongerslev
- Hammer, Espen. 2002. *Theodor W. Adorno*. Oslo
- Hamsun, Knut. Pan. 1994 [1894] *Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer*. Fotografisk optrykk. Oslo
- Haugan, Jørgen. 2004. *Solgudens fall. Knut Hamsun – en litterær biografi*. Oslo
- Herf, Jeffrey. 1990. *Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. [1984]. Cambridge (UK)
- Horkheimer, Max og Theodor Wiesengrund Adorno. 1995. *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*. [Ty. orig. 1947]. Overs. Per Øhrgaard. København
- Humpál, Martin. "Hamsuns merkverdige klokkeslett. Privat og offentlig tid i Sult, Pan og Mysterier." *Norsk litterær årbok*. Red. Hans H. Skei og Einar Vannebo. Oslo, s. 125–136.
- Humpál, Martin. 1998. *The roots of modernist narrative. Knut Hamsun's novels Hunger Mysterier Pan*. Oslo
- Jarvis, Simon. 2002. *Adorno. A Critical Introduction*. [1998]. Cambridge (UK)
- Jäger, Lorentz. 2004. *Adorno. A Political Biography*. [Ty. orig. 2003]. Overs. Stewart Spencer. New Haven
- Kant, Immanuel: 1987. *Immanuel Kant's Critique of Pure Reason*. [Ty. orig. 1781]. Overs. Norman Kemp Smith. Houndmills
- Kirkegaard, Peter. 1975. *Hamsun som modernist*. København

- Kittang, Atle. 1996. "Jeger, elsker, forteljar. Moderniteten i Knut Hamsuns *Pan*." *Hamsun i Tromsø. 11 foredrag fra Hamsun-konferansen i Tromsø 1995*. Red. Nils M. Knutsen. Hamarøy, s. 57-76.
- _____. 1996b. "Knut Hamsun and Nazism." *UiB Magasinet*. Høsten 1996.
<<http://www.uib.no/elin/elpub/uibmag/grafikk/eng-96/hamsun.htm>> Nedlastet 20.06.07
- _____. 1996c [1984]. *Luft, vind, ingenting. Hamsuns desillusjonsromanar frå Sult til Ringen sluttet*. Oslo
- Larsen, Lars Frode. 2002. Den unge Hamsuns politiske engasjement." *Knut Hamsun og 1890-tallet*. Red. Even Arntzen. Hamarøy, s. 9-25
- Lévi-Strauss, Claude. 1966. *The Savage Mind*. [Fr. orig. 1962] Overs. John Weightman og Doreen Weightman. Chicago
- Linneberg, Arild. 1979. "Hamsuns Pan og nazismen." *Søkelys på Knut Hamsuns 90-års diktning*. Red. Øystein Rottem. Oslo, s. 199-212
- _____. 2001. "Avantgardens Andre Ansikt. Hamsuns poetikk." *Tretten triste essays om krig og litteratur*. Oslo, 74-93
- Löwenthal, Leo. 1987. "Knut Hamsun. Till den auktoritära ideologins förhistoria." *Kritisk teori – en introduktion*. [Ty. orig. 1937]. Overs. Joakim Retzlaff. Göteborg, 231-278
- Löwenthal, Leo. 1987b. *An Unmastered Past: The Autobiographical Reflections of Leo Lowenthal*. Red. Martin Jay. Berkeley.
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8779p24p/> Nedlastet 20.06.07
- Mazor, Yair. 1984. "The Epilogue in Knut Hamsun's Pan: The questionable combination, the analogous connection and the rhetorical compensation." *Edda* 1984. Oslo, 313-328
- MacFarlane, James W. 1956. "The whisper of the blood. A study of Knut Hamsun's early novels." *PMLA* 71, s. 563-594
- Mickelsen, David J. 1985. "Representation of Consciousness in Pan: Knut Hamsun as Modernist." *Symposion* 39, 195-206
- Miller, J. Hillis. 1982. *Fiction and Repetition*. Cambridge 1982
- Mortensen, Ellen. 2004. "Edvardas lunefulle begjær." *Hamsuns kvinner*. Red. Arntzen, Even. Tromsø, 23-51
- Nettun, Rolf Nyboe. 1970. Konflikt og visjon: *Hovedtemaer i Knut Hamsuns forfatterskap 1890-1912*. Oslo
- Nesby, Linda H. 2005. "På jakt etter tema og plot. Tid, sted og identitet i Knut Hamsuns 'Pan' (sic) (1894)". *Nordlit* 17. Tromsø, 45-64

- Næss, Harald S. 1994. *Knut Hamsuns brev 1879–1895*. Oslo
- Randen, Hege Eikenes. 1998. *Modernisten og visjonæren*. Hovedoppgave UiO. Oslo
- Rottem, Øystein. 2002. "Pan. En høysang til kjærligheten eller Tristan i Jegerdrakt?" *Hamsun og fantasiens triumf*. Oslo, 90-124
- Riishede, Karen. 1996. "Drømmen om kærligheden – kvindebilledet hos Knut Hamsun." *Hamsun i Tromsø*. Red. Nils M. Knutsen. Hamarøy, s. 117–137
- Rousseau, Jean Jacques. 2007. *A discourse on the moral effects of the arts and sciences*. [Fr. orig. 1750]. Overs. G. D. H. Cole.
http://www.4literature.net/Jean_Jacques_Rousseau/Discourse_on_the_Moral_Effects. Nedlastet 20.06.07
- Rønhede, Nikolaj. 2001. "Pan. Af Løjtnant Thomas Glahns Papirer. Uden for genre." *Edda* 2001, 315-323
- Sautreau, Georges. 1929. "Le style de Knut Hamsun." *Knut Hamsun. Festskrift til 70 aarsdagen 4. august 1929*. Oslo, s. 139–150
- Sehmsdorf, Henning K. 1974. "Knut Hamsun's Pan. Myth and Symbol." *Edda* 1974, s. 345–93.
- Skaftun, Atle. 2000. "'Glahns død i *Samtiden* og blant Glahns papirer. *Nordlit* 7 2000. Tromsø . <<http://www.hum.uit.no/nordlit/>> Nedlastet 20.06.07.
- Vige, Rolf. 1963. *Knut Hamsuns Pan. En litterær analyse*. Oslo
- Wessely, Kari. 1999. "Knut Hamsuns Pan, erotikken och det onda." *Edda* 1999. Oslo, s. 232–251
- Zerlang, Martin. 2002. *Bylivets kunst*. København
- Østerud, Erik. 2006. "Knut Hamsuns Pan og pastoralen." *Motskrift* 2006. Trondheim, s. 67–74